

Ученые записки

2024
4(51)

РОССИЙСКОЙ
АКАДЕМИИ МУЗЫКИ
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

НАУЧНОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ

ISSN 2227-9997 (Print)

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4

Свидетельство
о регистрации
ПИ № ФС77-47706
от 08 декабря 2011 г.
выдано Роскомнадзором

Адрес редакции
121069, Москва,
ул. Поварская, д. 30-36
Тел.: +7 (495) 691-30-78
E-mail: publishing@
gnesin-academy.ru
<https://uz.gnesin-academy.ru>

Подписку на журнал
«Ученые записки
Российской академии
музыки имени Гнесиных»
можно оформить
на сайте Объединенного
каталога «Пресса России»
www.pressa-rf.ru
или по телефонам:
+7 (495) 680-99-71,
+7 (495) 680-94-65.
Подписной индекс — 91258

Подписано в печать
10.12.2024 г.
Печать офсетная.
Формат 70х108 1/16
Усл. печ. л. — 6,0.
Уч.-изд. л. — 8,0
Тираж 1000 экз.
Цена свободная

Отпечатано
в ООО «Сам Полиграфист»
109316, Москва,
Волгоградский пр-т,
д. 42, корп. 5

© Российская академия музыки
имени Гнесиных, 2024

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Российская академия музыки имени Гнесиных»

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Стогний Ирина Самойловна
доктор искусствоведения, профессор

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Березин Валерий Владимирович
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Власова Екатерина Сергеевна
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Дауноравичене Гражина
доктор искусствоведения, профессор,
Литовская академия музыки и театра,
Вильнюс, Литва

Дулова Екатерина Николаевна
доктор искусствоведения, профессор,
Белорусская государственная академия
музыки, Минск, Беларусь

Зинькевич Елена Сергеевна
доктор искусствоведения, профессор,
Национальная музыкальная академия
Украины имени П. И. Чайковского,
Киев, Украина

Кириарская Дина Константиновна
доктор педагогических наук, профессор,
Российская академия
музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Малинковская Августа Викторовна
доктор педагогических наук, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Науменко Татьяна Ивановна
доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Стоянова Иванка
доктор искусствоведения, профессор,
Университет Париж VIII, Париж, Франция

Сусидко Ирина Петровна
доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Торопова Алла Владимировна
доктор педагогических наук, доктор
психологических наук, профессор, Институт
язычных искусств Московского педагогического
государственного университета, Москва, Россия

Цареградская Татьяна Владимировна
доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Шеховцова Ирина Павловна
кандидат искусствоведения,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Щербакова Анна Иосифовна
доктор педагогических наук, доктор
культурологии, профессор, Московский
государственный институт музыки
имени А. Г. Шнитке, Москва, Россия

Scholarly papers

2024
4(51)

OF GNESIN
RUSSIAN ACADEMY
OF MUSIC
SCIENTIFIC PERIODICAL

ISSN 2227-9997 (Print)
DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4

**Registration
certificate**

ПИ № ФС77-47706
issued by Russian Federal
Service for Supervision
in the Sphere of Telecom,
Information Technologies
and Mass Communications
(Roskomnadzor)
on December 8th, 2011

FOUNDER AND PUBLISHER
Gnesin Russian Academy of Music

EDITOR-IN-CHIEF
Irina S. Stogniy
Dr.Sci. (Arts), Professor

EDITORIAL BOARD:

Valery V. Berezin
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Moscow, Russia

Ekaterina S. Vlasova
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Moscow, Russia

Gražina Daunoravičienė
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Lithuanian Academy of Music and Theatre,
Vilnius, Lithuania

Catherine N. Doulova
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Belarusian State Academy of Music,
Minsk, Belarus

Elena S. Zinkevich
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy
of Music, Kiev, Ukraine

Dina K. Kirnarskaya
Dr.Sci. (Arts), Dr.Sci. (Psychology), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Augusta V. Malinkovskaya
Dr.Sci. (Pedagogy), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Tatiana I. Naumenko
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Ivanka Stoianova
Dr.Sci. (Arts), Professor,
University of Paris VIII, Paris, France

Irina P. Susidko
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Alla V. Toropova
Dr.Sci. (Pedagogy), Dr.Sci. (Psychology),
Professor, Institute of Fine Arts of Moscow
Pedagogical State University,
Moscow, Russia

Tatiana V. Tsaregradskaya
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Irina P. Shehovtsova
Cand.Sci. (Arts),
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Anna I. Scherbakova
Dr.Sci. (Pedagogy), Dr.Sci. (Culturology),
Professor, Schnittke Moscow State
Institute of Music, Moscow,
Russia

Editorial office address
121069, Moscow,
Povarskaya street, 30-36.
Phone number:
+7 (495) 691 30 78
E-mail: publishing@
gnesin-academy.ru
<https://uz.gnesin-academy.ru>

О ЖУРНАЛЕ

«Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» — научное периодическое издание.

Журнал является собранием современных научных исследований в области музыковедения, в том числе новых его разделов, таких как музыкальная психология, музыкальная педагогика, музыкальная социология, музыкальный менеджмент. Основные задачи журнала — поддержка и популяризация исследований в области музыковедения, освещение новейших проблем и методик, систематизация и хранение информации.

ISSN 2227-9997

С 6 июня 2017 года журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых публикуются основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук и на соискание ученой степени доктора наук ВАК при Министерстве образования и науки РФ.



ВЫСШАЯ
АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)
при Министерстве образования и науки Российской Федерации

В журнале публикуются научные статьи, тематика которых соответствует специальностям 5.10.1 «Теория и история культуры, искусства» и 5.10.3 «Виды искусства (Музыкальное искусство)» отрасли науки «Искусствоведение», а также специальности «Педагогика» 5.8.7 «Методология и технология профессионального образования».

Основными критериями отбора статей являются: их соответствие профилю журнала, новизна, актуальность и обоснованность предложенных для публикации результатов научных исследований, высокий профессиональный уровень изложения, а также соблюдение норм научной этики.

Рукописи проходят двойное слепое рецензирование. Рецензии хранятся в редакции 5 лет.

Статьи в журнале публикуются на безвозмездной основе. Плата за публикацию не взимается.

Периодичность издания — 4 номера в год.

Издание адресовано музыковедам-исследователям, преподавателям, студентам и аспирантам вузов культуры и искусства, а также всем интересующимся проблемами современного музыкознания.

Журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).



ABOUT THE JOURNAL

The journal **"Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music"** — scientific periodical.

The journal is devoted to contemporary musicological research including its new sections such as psychology and sociology of music and music management. The journal's main objectives are dissemination and support of musicological research, its new issues and methods, as well as filing and storage of appropriate information.

Since 6 June 2017 the journal is included into the list of peer reviewed editions where basic results of dissertations for Ph.D. degrees acknowledged by VAK — Ministry's of Education and Science Higher Attestation Committee — could be published.

The scientific articles published in the journal are in congruence with 5.10.1 "Theory and History" of Culture and Art" and 5.10.3 "Forms of Art (The Art of Music)" Art-criticism specialities, along with the 5.8.7 "Methodology and technology of professional education" Pedagogy speciality.

The main criteria for selection and accepting the articles are the following: accordance with the journal's area of expertise, scientific originality, significance and justifiability of scientific findings presented for publishing, highly professional level of presentment, and abiding the norms of scientific ethic.

The manuscripts undergo a double blind reviewing. The reviews are preserved in the editorial office for 5 years.

The articles are published on a reward-free basis, and no fee for publication is taken.

The journal is published four times per year.

The journal is addressed to musicologists, faculty members, students and post-graduates of Higher education institution in the field of Culture and Art, and to all interested in contemporary Musicology issues.

The journal "Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music" is included in the Russian Index of Scholarly Citation (RINTs).

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

Учредитель и издатель журнала — Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных» (Москва).

Издатель является членом Международной ассоциации по связям издателей — Publishers International Linking Association (PILA).

Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.

PDF-версии статей хранятся на сайте <https://uz.gnesin-academy.ru/> в разделе «Архив» и распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC-BY-NC-ND).



FOUNDER AND PUBLISHER

Journal founder and publisher — Gnesin Russian Academy of Music (Moscow, Russian Federation).

The publisher is a member of the International Association of Publishers — Publishers International Linking Association (PILA).

The Scholarly articles are given the DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.

PDF versions of articles are stored on the website <https://uz.gnesin-academy.ru/> in the “Archive” section and are disseminated in free domain on the license of Creative Commons (CC-BY-NC-ND).

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Ирина Самойловна Стогний

доктор искусствоведения, профессор

E-mail: i.stognij@gnesin-academy.ru

Ответственный редактор

Вера Владимировна Садокова

кандидат искусствоведения

E-mail: v.sadokova@gnesin-academy.ru

Технический редактор,

администратор веб-сайта

Валерия Вячеславовна Кудряшова

музыковед

Корректор, SMM-менеджер

Ольга Олеговна Москвина

Кандидат искусствоведения

Редактор-переводчик

Ильяс Рашидович Хананов

музыковед

Почтовый адрес

121069, Москва, ул. Поварская, д. 30-36

Тел./факс: +7 (495) 691-30-78

E-mail: publishing@gnesin-academy.ru

Editor-in-Chief

Irina S. Stogniy

Dr.Sci. (Arts), Professor

E-mail: i.stognij@gnesin-academy.ru

Executive Editor

Vera V. Sadokova

Cand.Sci. (Arts)

E-mail: v.sadokova@gnesin-academy.ru

Technical Editor,

Website Administrator

Valeria V. Kudryashova

musicologist

Proofreader, Social Media Manager

Olga O. Moskvina

Cand.Sci. (Arts)

Editor and Translator

Ilyas R. Khananov

музыковед

Adress

121069, Moscow, Povarskaya St., 30-36

Tel./Fax: +7 (495) 691-30-78

E-mail: publishing@gnesin-academy.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Страница главного редактора

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Е. Г. Артемова

Современные репертуарные тенденции российских оперных театров (на примере обзора премьер сезона 2023/2024 московской оперы)

М. В. Рудко

Художественно-стилевая концепция оперного триптиха Дж. Фр. Малипьеро «Орфеиды»: игра или драма?

А. И. Демченко

Русский музыкальный авангард начала XX века и «Нос» Д. Шостаковича

А. А. Власов

«Душевный тюремщик» Иоганна Непомука Нестроя и стереотипы романтического театрального искусства

7 ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
О. А. Светлова
Оперы М. И. Глинки в Сибири: музыкально-критическая рецепция в региональной прессе последней трети XIX века 70

10 *Э. А. Дьяченко*
О текстологической проблеме редакций Концерта для фортепиано с оркестром № 2, ор. 44 П. И. Чайковского 82

34 МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ МИРА
А. К. Шаяхметова
Фонемы и артикуляция коранических текстов на арабском языке в нотной записи (фиксация, нотация, анализ) 100

56 МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА
С. Ю. Белова
Приемы художественного воплощения духовных стихов в обработке М. В. Медведевой 114

Требования к статьям 125

CONTENT

<i>Editor-in-chief's page</i>	7	FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSICAL CULTURE <i>Olga A. Svetlova</i> M. I. Glinka's operas in Siberia: musical-critical reception in the regional press of the last third of the XIX century	70
MUSICAL THEATER <i>Evgeniya G. Artemova</i> Modern repertoire trends of Russian opera houses (a review of the premieres of the 2023/2024 season of the Moscow opera)	10	<i>Eduard A. Dyachenko</i> On the textual problem of the editions of Tchaikovsky's Concerto for Piano and Orchestra No. 2, op. 44	82
<i>Maria V. Rudko</i> Artistic and stylistic concept of G. Fr. Malipiero's opera triptych "L'Orfeide": play or drama?	34		
<i>Alexander I. Demchenko</i> Russian musical avant-garde of the early 20th century and D. Shostakovich's "The Nose"	44	MUSICAL CULTURE OF THE PEOPLES OF THE WORLD <i>Alfiia K. Shaiakhmetova</i> Phonemes and articulation of Qur'anic texts in Arabic in musical notation (fixation, notation, analysis)	100
<i>Alexei A. Vlasov</i> "Der gefühlvolle Kerckermeister" by Johann Nepomuk Nestroy and the stereotypes of romantic theatrical art	56	MUSIC PEDAGOGY <i>Svetlana Y. Belova</i> The methods of artistic embodiment spiritual verses in the processing of M. V. Medvedeva	114
		<i>Requirements for articles</i>	125

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

Настоящий выпуск насыщен театральными темами: анализ современных оперных постановок, художественных тенденций прошлого и настоящего, от романтизма до авангарда, различных жанровых версий композиторского творчества — все это и многое другое ожидает читателя.

Выпуск открывает обзор нашего постоянного автора **Евгении Артемовой** **«Современные репертуарные тенденции российских оперных театров (на примере обзора премьер сезона 2023/2024 московской оперы)»**. Премьерные спектакли, состоявшиеся в очередном сезоне, привлекают внимание разнообразием сюжетов и национальных стилей («Черевички» П. Чайковского, «Император Атлантиды» В. Ульмана, «Мадам Баттерфляй» Д. Пуччини в «Геликон-опере»). Акцент на операх отечественных композиторов («Русалка» А. Даргомыжского, «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова, «Не только любовь» Р. Щедрина проявился в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко). «Новая опера» совсем не порадовала «Летучим голландцем» Р. Вагнера в постановке Богомолова, представив извращенный до неузнаваемости сюжет, но сохранив прекрасную музыку — пример прошлого и вульгарного дурновкусия. Другие спектакли «Новой оперы», такие как «Война и мир. Наташа и Андрей» на музыку С. Прокофьева, а также «Почтальон из Лонжюмо» А. Адана представляют интерес экспериментальными поисками и находками.

Мария Рудко в статье **«Художественно-стилевая концепция оперного триптиха Дж. Фр. Малипьеро «Орфеиды»: игра или драма?»** размышляет о причудливом сплетении линий, создающих особое художественное пространство в музыкально-поэтическом театре итальянского композитора в триптихе «Орфеиды». Цикл состоит из трех опер: «Смерть масок», включающую в себя эстетику del'arte, «Семь канцон», сочетающую символизм с реальными историями (драматический центр трилогии), и «Орфей, или Восьмая канцона», опирающуюся на кукольный колорит. В музыкальном отношении композитор использует различные жанровые модели: песенно-танцевальные, маршевые, буффонную скороговорку, арию *lamento*. Автор раскрывает сложный замысел Малипьеро, в котором «трагедия соседствует с комедией, а жизнь со смертью».

Становление авангардных традиций в русской музыке начала XX века анализирует **Александр Демченко** в статье **«Русский музыкальный авангард начала XX века и «Нос» Д. Шостаковича»**. Имена В. Ребикова, Е. Голышева, Н. Рославца, В. Дешева и А. Мосолова, И. Стравинского,

С. Прокофьева и Д. Шостаковича в фокусе внимания автора. Новаторские искания затронули разные сферы музыки и наиболее очевидно проявились в области музыкального театра. Оперой-шаржем В. Эренберга «Вампука» открывается путь к новациям. Яркой вехой на этом пути стала скандально известная опера М. Матюшина «Победа над Солнцем» в художественной сценографии К. Малевича, с использованием черного квадрата на белом полотне. Оперы С. Прокофьева и Шостаковича — следующая ступень в развитии авангардного театра. Эстетика абсурда («Нос») заявляет о себе в полный голос.

Тема пародии, ярко проявившаяся в драматическом спектакле с музыкой и хореографией, раскрывается в материале **Алексея Власова «Душевный тюремщик» Иоганна Непомука Нестроя и стереотипы романтического театрального искусства»**. Венский театр, прочными нитями связанный с музыкальной пародией, нашел блестящее воплощение в произведении Нестроя. В качестве объектов пародии выступают сюжетные клише, присущие романтической драматургии. Автор анализирует комические ситуации, к примеру, случаи чудесного спасения героини; любовную линию, противостоящую холодному расчету (представлена большим числом персонажей); и, конечно, победы добра над злом. Наибольшее выражение пародийного начала проявилось в балетных сценах произведения Нестроя.

Ольга Светлова в статье «**Оперы М. И. Глинки в Сибири: музыкально-критическая рецепция в региональной прессе последней трети XIX века**», опираясь на материалы периодики, знакомит читателя с музыкально-театральной жизнью региона в указанный период времени. Цель автора — проследить историю исполнений и постановок опер Глинки в Тобольске, Томске и Иркутске. Кроме материалов прессы автор рассматривает роль семьи Томашинских, сыгравшей огромную роль в популяризации отечественной музыкальной культуры и в становлении музыкального образования в Сибири. Помимо профессиональных постановок опер Глинки (начиная с 1890-х годов) отдельные фрагменты звучали на любительских сценах.

«Белые пятна», существующие в исследованиях композиторского наследия, выявляет **Эдуард Дьяченко** в статье «**О текстологической проблеме редакций Концерта для фортепиано с оркестром № 2, оп. 44 П. И. Чайковского**». Как отмечает автор, вопрос редактирования фортепианных концертов П. И. Чайковского не прояснен до конца, но требует прояснения в связи с задачами, стоящими перед исполнителями. Сочинения композитора неоднократно подвергались редактированию, как и Концерт для фортепиано с оркестром № 2 G-dur, op. 44, существующий в двух редакциях — авторской и А. И. Зилоти, рассматриваемых в данной статье.

Автор подробно разворачивает процесс редактирования концерта, попутно затрагивая общение композитора с пианистом.

Альфия Шаяхметова свою статью «**Фонемы и артикуляция коранических текстов на арабском языке в нотной записи (фиксация, нотация, анализ)**» посвящает особенностям чтения Корана на единственном возможном — арабском — языке. Мелодика и ритмика коранического текста формируются фонетическими и артикуляционными правилами чтения с учетом того, что каждая буква наделяется особой смысловой и звуковой функцией. Автор изучает работу голосового аппарата в процессе чтения коранических текстов. Инвариантность исполнения, как указывает автор, зависит от региональных музыкальных интонаций. При этом красота звучащего слова не должна заслонять смысла молитвы.

Светлана Белова в предлагаемой статье «**Приемы художественного воплощения духовных стихов в обработке М. В. Медведевой**» знакомит читателей с жанром, нечасто являющимся объектом внимания исследователей, хотя быт и потребности общества оказались неразрывно связанными с жанром русского духовного стиха. В его основе лежат книги Священного Писания, сочинения отцов церкви, жития святых, апокрифы и литургические сочинения. В статье рассматриваются произведения, созданные для народного хора РАМ имени Гнесиных, в обработке Л. В. Медведевой, такие как «*О, прекрасная пустыни*», «*Ой, на мори, на сыньому*», «*Радуйся, русско земле*» (на основе канта петровского времени).

Дорогие друзья!
Редакция «Ученых записок»
поздравляет своих авторов и читателей
с наступающим Новым 2025 годом!
Желаем непреходящего вдохновения,
полета мыслей, творческих фантазий и озарений!
Присоединяйтесь к нам на платформе VK (в контакте)
в другое пространство журнала!
Ждем всех!

Ваша Ирина Стогний

Музыкальный театр

Научный обзор

УДК 782

DOI 10.56620/2227-9997-2024-4-10-33



Современные репертуарные тенденции российских оперных театров (на примере обзора премьер сезона 2023/2024 московской оперы)



Евгения Георгиевна Артемова

*Московский городской педагогический университет,
Москва, Россия,*

e_art@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2850-6674>

Аннотация: В статье на примере обзора новых постановок сезона 2023/2024 трех московских музыкальных театров предпринято аналитическое исследование современных репертуарных тенденций российских оперных театров. В поле внимания автора входят премьерные спектакли «Геликон-оперы», Московского академического музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и «Новой оперы», в частности, рассматриваются следующие постановки: «Черевички», «Император Атлантиды» и «Мадам Баттерфляй» в «Геликон-опере», «Царская невеста», «Не только любовь» и «Русалка» в МАМТ имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, «Война и мир. Наташа и Андрей», «Летучий голландец», «Почтальон из Лонжюмо» в «Новой опере».

Анализ новых оперных постановок, в которых театры в равной мере обращаются к отечественной и зарубежной, современной и классической опере, показывает, что курс сегодня по преимуществу ориентирован на разнонаправленный репертуар, отдельное место занимает военная тематика. Исключением стал МАМТ имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, на сцене которого за прошедший сезон были представлены отечественные оперы; в целом они стали занимать более заметное место на российских музыкально-театральных сценах. В премьерных спектаклях проявляются тенденции к выявлению новых точек восприятия известных оперных шедевров, стремление открыть малоизвестные и возродить давно забытые опусы.

Ключевые слова: опера, театр, репертуар, премьеры сезона 2023/2024, постановка, тенденции, московский, музыкальный

Для цитирования: Артемова Е. Г. Современные репертуарные тенденции российских оперных театров (на примере обзора премьер сезона 2023/2024 московской оперы) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 4. С. 10–33. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-10-33

Musical theater

Scientific review

Current repertoire trends of Russian opera theaters (a review of the premieres of the 2023/2024 season of the Moscow opera)

Evgenia G. Artemova

*Moscow City Pedagogical University, Moscow, Russia,
e_art@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2850-6674>*

Abstract: Using the example of a review of new productions of the 2023/2024 season of three Moscow musical theaters, the article undertakes an analytical study of modern repertoire trends in Russian opera houses. The author's focus includes premiere performances of the Helikon Opera, The Stanislavski and Nemirovich-Danchenko Moscow Academic Music Theatre and the New Opera, in particular, the following productions are considered: "Cherevichki", "Emperor of Atlantis" and "Madama Butterfly" at the Helikon Opera, "The Tsar's Bride", "Not Only Love" and "Mermaid" at the MAMT K. S. Stanislavsky and V. I. Nemirovich-Danchenko, "War and Peace. Natasha and Andrey", "The Flying Dutchman", "The Postman from Longjumeau" at the New Opera.

The analysis of new opera productions, in which theaters are equally turning to domestic and foreign, modern and classical opera, shows that the course today is predominantly focused on a multidirectional repertoire, in which military themes occupy a separate place. The exception was the Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko MAMT, which presented domestic operas during the past season; in general, they began to occupy a more prominent place on Russian music and theater stages. The premiere performances demonstrate the tendencies to discover new points of perception of well-known opera masterpieces, the desire to discover little-known ones and to revive long-forgotten opuses.

Keywords: opera, theater, repertoire, premieres of the 2023/2024 season, production, trends, Moscow, musical

For citation: Artemova E. G. Modern repertoire trends of Russian opera houses (a review of the premieres of the 2023/2024 season of the Moscow opera). *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(4):10-33. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-10-33

Театр в разные времена называли зеркалом жизни или увеличительным стеклом, сквозь которое можно увидеть жизнь в деталях. И действительно, история показывает, что на разных этапах репертуарный курс был ориентирован на проблемы общества, отражая жизненно насущные темы. Современный оперный театр — не исключение. Анализ новых спектаклей сезона 2023/2024 в трех ведущих театрах Москвы позволяет проследить тенденции, раскрывающие репертуарный курс современной оперы.



«Черевички». Сцена из спектакля. Фото Антона Дубровского

"Cherevichki". A scene from the performance. Photo by Anton Dubrovsky

Премьерные спектакли «Геликон-оперы» в прошедшем сезоне демонстрируют интернациональный курс театра: опера «Черевички» П. И. Чайковского, впервые поставленная «Геликоном» в канун Старого Нового года — представление известного шедевра русской классики в новом сценическом формате, где новые визуальные, а также театральные технологии творят сказочные превращения на глазах у публики; «Император Атлантиды» В. Ульмана, памятник трагедии еврейского народа времен Второй мировой войны, — не только встреча с малоизвестным сочинением для российской публики, но и попытка аллегорического осмысления трагедии человека в период событий военного времени, поднимающая темы глубинных смыслов жизни и смерти; «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини, впервые представленная в первой версии, созданной композитором, — это и знакомство с первоначальным замыслом сочинения, и стремление расставить новые смысловые акценты в одной из популярнейших на современных сценах опер.

Авторский состав новой постановки комико-фантастической оперы «**Черевички**» по повести Н. В. Гоголя «Ночь перед рождеством» представлен Сергеем Новиковым (режиссер), Филиппом Селивановым (дирижер) и Ростиславом Протасовым (художник).

Ровно 150 лет назад П. И. Чайковский написал это сочинение для участия в конкурсе Русского музыкального общества на создание оперы по повести Гоголя, и оно сразу же оказалось отмечено главной премией в 1500 рублей. Однако премьера оперы в Мариинском театре в 1876 году под названием «Кузнец Вакула» была принята прохладно. Тем не менее композитор так полюбил это сочинение, что решил усовершенствовать: добавил во вторую редакцию вокальные номера, облегчил оркестровку и в 1877 году в Большом театре сам продирижировал премьерой оперы, поставленной под названием «Черевички». С тех пор она стала излюбленной рождественской сказкой многих музыкальных театров.

«Геликон», готовясь к премьере «Черевичек», организовал выставку живописи в фойе, приглашающую зрителя уже до начала спектакля проследить путь главного героя Кузнеца Вакулы на бесе через всю Российскую империю — от полтавской Диканьки через Харьковскую и Московскую губернии в Петербург. Калейдоскоп пейзажей и портретов — от небольших хуторков до августейших особ — готовил к атмосфере спектакля, в котором ярко передан колорит запорожского села и императорской столицы.

Постановщики не стали актуализировать шедевр двух великих мастеров, пытаясь приблизить его к современности, они пошли по пути раскрытия именно авторского колорита сочинения. Сергей Новиков посчитал, что сочетание крестьянской Диканьки и парадного Петербурга времен Екатерины II, контраст которых подчеркнут создателями спектакля, наилучшим образом отвечает на вопросы нашего времени: *«Дерзость рождает чудо, а настоящая любовь пробивается через бытовой меркантилизм. Характерный запорожский колорит и рождественский праздник дадут зрителям заряд позитива и уверенность в победе добра над злом»* [1, 3].

Следуя за оригинальными идеями самой веселой оперы Чайковского, постановщики приглашают слушателя в настоящую зимнюю сказку, в которой причудливо и неразделимо переплетаются серьезное и смешное, реальное и фантастическое, комическое и трогательное.

Сценография передает красочные образы заснеженной Малороссии и народного быта: изба мазанка с соломенной крышей и расписными стенами, украшенные национальной вышивкой салфетки, украинские костюмы, головные уборы с лентами, цветные тулупы, созданные Марией Высотской, — на этом фоне разыгрывается трогательная история любви Оксаны и Вакулы, персонажей, созданных и Гоголем и Чайковским живыми и яркими, полными противоречивых чувств, испытывающих вовсе нешуточные страсти. Оксана в исполнении звонкого сопрано Валентины Правдиной то игриво капризна, то грустна и тревожна. Вакула в исполнении чувственного тенора Игоря Морозова мечется между любовью к возлюбленной и страхом отвержения, но в итоге выходит победителем в этой игре. Яркий образ матери Вакулы Солохи создала Ирина Рейнард — ее чертовка соблазнительна и искусительна. Одна из колоритнейших фигур спектакля — Бес в исполнении Константина Бржинского. Актерский ансамбль органично дополняют Михаил Гужов (Чуб), Станислав Швец (Пан Голова), Дмитрий Хромов (Панас) и другие артисты.

Сочетание современных возможностей видеопроекций (автор Дмитрий Иванченко) и машинерии, механизмами которой оснащена сцена зала «Стравинский» «Геликон-оперы», творят чудеса: воровство луны, полет на бесе по звездному зимнему небу, лютая метель, исчезновение в огненной вспышке беса и черевичек — все это и многое другое происходит на глазах у изумленной публики.

Музыкальное целое под управлением Филиппа Селиванова выверено и стройно, рафинированные детали оркестровой ткани и отдельные голоса



«Император Атлантиды». Громкоговоритель — Андрей Орехов. Фото Ирины Шымчак

"Emperor of Atlantis". Loudspeaker — Andrei Orekhov. Photo by Irina Shymchak

встраиваются в общую архитектонику естественно и пластично, а настроение, заданное дирижером, заряжает и артистов, и слушателей. Замечателен хор, привычно оттеняющий у Чайковского основную любовную историю (хормейстер Евгений Ильин). А колядки с выходом хористов в зал вовлекают в постановку и публику. Спектакль украшают хореографические находки Эдвальда Смирнова, особенно привлекающие внимание на дворцовом балу, в который вторгается бес со своими шутками.

Для режиссера эта опера про любовь, которая превыше всего — мелких бытовых ссор и материальных благ, про любовь долготерпящую и всепрощающую, которая превосходит любую иллюзорную мечту. Именно поэтому царские черевички, за которыми отправился Вакула в столицу по желанию Оксаны, чтобы совершить невозможное, исчезают в конце, уступая место настоящей любви и всеобщей радости. А реалистичность волшебного воплощения любой мечты, которой руководит сила любви, — еще один красивый мотив, украшающий эту рождественскую сказку.

«Черевички» — одна из самых любимых опер Чайковского, идеи которой не раз проникали в его дальнейшее творчество. Партитура, сделанная с любовью, проникнутая рождественским настроением, в постановке «Геликон-оперы» заиграла новыми красками, и отныне она будет прекрасным подарком зрителю к зимним праздникам.

Еще одна премьера театра «Геликон-опера» — малоизвестная российскому слушателю одноактная опера чешского композитора еврейского происхождения Виктора Ульмана «**Император Атлантиды**». Ее постановка была приурочена к празднованию 79-й годовщины Великой Победы и 80-летию самого сочинения. Спектакль создан силами молодых постановщиков — режиссера Вадима Летунова, выпускника мастерской Дмитрия Бертмана, предложившего идею этой постановки для своей дипломной работы, Елены

Сосульниковой, дебютировавшей в качестве дирижера-постановщика, и художника-постановщика Ростислава Протасова.

Появление оперы связано с трагическими событиями в жизни композитора в годы Второй мировой войны: сочинение писалась в «образцовом лагере» для евреев, организованном нацистами в чешской крепости Терезин в 1942 году для фальшивой демонстрации миру милосердия Гитлера, даровавшего евреям город. В нем и правда допускалось творчество, которое было немыслимо на территории нацистской Германии. Но это лишь потому, что было понятно: за пределы Терезина оно не выйдет. Композитор провел в этом концлагере два года и успел написать 20 сочинений.

Опера «Император Атлантиды» — памятник трагедии еврейского народа времен Второй мировой войны. По словам Виктора Ульмана, эта опера о *«жизни, которая разучилась смеяться. И о смерти, которая разучилась плакать, в мире, разучившемся радоваться от жизни и умирать от смерти»* — этот текст звучит в прологе, знаменуя мироощущение узников концлагеря и в целом состояние сознания людей того времени [2, 3].

Литературный текст оперы основан на библейских и антропософских мотивах. Он содержит аллегорическое изображение реальных исторических лиц, воспоминания композитора о Первой мировой войне, в которой он участвовал, намеки на быт и жизнь обитателей Терезина, отсылки к литературным источникам — сказке братьев Гримм «Смерть в кумовьях», «Биологии войны» Г. Николаи, «Танталу» Ф. Брауна.

Несмотря на эзопов язык сочинения и аллегорические образы в духе масок комедии dell'arte, в котором едкая сатира пронизывает сюжет, в котором сама Смерть, наделенная телом и голосом, отказывается от своих обязанностей в ужасе от деяний деспота-императора, и люди перестают умирать, нацистская цензура распознала посыл авторов. В 1944 году после генеральной репетиции сочинение было запрещено, а композитор вместе с либреттистом оперы, 25-летним Петером Кином, были отправлены в газовую камеру в Аушвице. Партитура же была передана библиотекарю гетто, пережившему войну, а после ее обнаружения в 1975 году опера была впервые поставлена в театре Bellevue в Амстердаме, получив затем признание во всем мире.

Новый спектакль «Геликона» — это вторая сценическая версия «Императора Атлантиды» в России. Первая была поставлена Аллой Чепиной в мае 2022 года в Зале Полководцев Музея Победы в Москве силами оркестра и солистов института «Академия имени Маймонида» РГУ имени А. Н. Косыгина под дирижерским руководством Дмитрия Вакарчука.

Состав партитуры камерный — семь певцов и четырнадцать инструментов, среди которых саксофон, гитара, фисгармония, клавесин; весьма вероятно, что композитор был ограничен в творческом выборе и ориентировался на то, что было доступно для исполнения в условиях Терезина, но тем не менее он наделил своим инструментальным тембром каждого героя: Императору соответствует гобой, Смерти — фортепиано, Барабанщику — малый бара-

бан, Солдату — клавесин, Громоговорителю, комментирующему действие и отчасти олицетворяющему самого композитора, — труба.

Музыка талантлива и напоминает о принадлежности Виктора Ульмана к школе А. Шёнберга — она экспрессивна, эклектична и изобретательна в своем соответствии дерзкому сюжету. Она несет отпечаток не только позднего романтизма и экспрессионизма, на которых вырос автор, но также включает элементы самой разнообразной музыкальной культуры того времени — джаза, song-театра Курта Вайля, протестантского хора. Ульман интегрирует в музыкальный текст цитаты из известных сочинений, создавая тонкие смысловые намеки. Например, объявление Барабанщиком приказа Императора о начале священной войны происходит под музыку Гайдна из песни *Deutschland uber alles* («Германия превыше всего»), бывшей гимном Третьего рейха. В сцене, где Арлекин прославляет радости жизни, цитируется «Песнь о Земле» Густава Малера, запрещенного фашистами. Когда же, ближе к финалу, Смерть призывает Императора, звучит канкан. Финальный квартет «Приходи, Смерть, наш почетный гость» — это лютеранский хорал, исполняемый под аккомпанемент скрипки и гитары в стиле кантри. Елене Сокульниковой удастся акцентировать все эти детали партитуры, создав стройное и рафинированное вокально-инструментальное полотно.

Визуальное решение спектакля, как и костюмы героев, даны в черно-белых тонах, словно бы старинная пленка проматывается перед взором в газовой дымке. Отдельно выделим работу художника по гриму Натали Блинковой, создавшей на лицах персонажей яркие маски.

Сценография отличается минималистичностью. Центр композиции — кабинет Императора, расположившегося за столом с металлическими шахматными фигурами и телефоном, по которому он отдает свои приказы. Кабинет находится в глубине сцены Белоколонного зала княгини Шаховской, а основное действие разыгрывается на черном квадрате авансцены, окруженном зрительскими рядами. Артисты двух поколений театра, участвующие в этом спектакле, блестяще освоили непростой музыкальный текст, продемонстрировав одновременно яркие вокальные возможности и драматический дар.

Последней премьерой сезона в «Геликон-опере» стала одна из любимых опер худрука и главного режиссера Геликона Дмитрия Бертмана «**Мадам Баттерфляй**» Джакомо Пуччини. Эту постановку театр приурочил к двойному юбилею — 100-летию со дня смерти композитора и 120-летию самого сочинения, представив его публике в первой редакции композитора, провалившейся в Ла Скала на премьерном показе в 1904 году. С тех пор мировая оперная общественность не слышала этой редакции, потому что в обиход вошла последующая, более короткая и более понятная публике — представление этой версии в Брешии (1907) положило начало триумфальному шествию сочинения по мировым оперным сценам.

Постановка «Геликон-оперы» первой редакции «Мадам Баттерфляй», партитуру которой театр не без труда нашел в Италии, — одно из значимых



«Мадам Баттерфляй».
Баттерфляй — Валентина
Правдина. Фото Ирины
Шымчак

"Madame Butterfly".
Butterfly — Valentina
Pravdina. Photo by Irina
Shymchak

событий не только для театра, но и для сценической истории оперы: впервые с 1904 года слушатель имеет возможность познакомиться с первоначальным замыслом композитора. Первая редакция по звучанию более продолжительная, впоследствии первый акт был сокращен на восемь минут за счет редуцирования сцены с многочисленными родственниками Чио-Чио-сан, представленными, кстати, менее гротескно, а второй акт был разделен на два. Позднее композитор изменил и вокальную линию главной героини. Кроме того, в первой редакции иначе распределены смысловые акценты: Пинкертон представлен более человечным — ему даже дана финальная ария раскаяния. Также в этой редакции происходит личная встреча Чио-Чио-сан с Кэт Пинкертон, вымаливающей прощения у Баттерфляй.

Поставить новый спектакль Дмитрий Бертман пригласил итальянского дирижера Марко Бозми, чье руководство оказалось весьма плодотворным. Музыкальная часть звучит симфонически цельно и логично, слушается на одном дыхании. Оркестр освоил знаменитые пуччиниевские контрасты и виртуозно переходил от пианиссимо к фортиссимо, а солисты были немало вдохновлены этой работой и показали прекрасную драматическую игру вместе с великолепным вокалом, к которому в операх Пуччини предъявляются повышенные требования — в труппе «Геликона» солистов, способных справиться с вокальными сложностями пуччиниевской партитуры, набралось на три состава. Именно поэтому театр продолжает расширять список опер великого вериста в своем репертуаре: «Мадам Баттерфляй» пополнила ряд уже имеющихся в афише постановок по операм Пуччини — «Богемы», «Тоски» и «Турандот».

Привлекает внимание работа Валентины Правдиной в роли Чио-Чио-сан: ее мягкое и искристое в верхнем регистре сопрано как нельзя лучше подходит к образу непосредственной влюбленной девушки, созданному артисткой, — голос звучит почти импрессионистически, мягко паря в изысканных вокальных линиях, а сильнейшая драматическая трансформация героини при-

ковывает внимание слушателя. Мадам Баттерфляй в исполнении Валентины Правдиной — центр спектакля. Не менее яркую трансформацию проходит и Пинкертон (Иван Гынгазов) — от бравого морского офицера, с пренебрежением и насмешками относящегося к японским обычаям и смотрящего на Баттерфляй вожделенными глазами, до раскаявшегося человека, оставшегося навсегда с чувством тягостной вины. Прекрасный ансамбль главным персонажам составили Лариса Костюк в роли служанки Судзуки, Константин Бржинский в роли консула Шарплесса и другие артисты.

Режиссер вместе с Ростиславом Протасовым (сценография), Аллой Шумейко (костюмы), Дамиром Исмагиловым (свет) и Александром Андроновым (видеопроекции) создает условное пространство вне времени: под гиперболизированными крыльями бабочки, свисающими над сценой, японская культура в первом действии обозначена пастельной цветовой палитрой, в которую вписываются национальные костюмы и кресла из бамбука, а американская — пластиковыми креслами и интерьером в цветовой гамме Энди Уорхола. Не обошлось и без кока-колы — красный ящик с бутылками напитка занимает заметное место на авансцене. А по краям сцены во втором действии стоят статуи Девы Марии и Будды, напоминая не только о противоположных мирах двух полярных культур, но и об отречении героини от своей веры во имя человека, которого она даже не знала, бездумно отдавшись идее идти за своей мечтой, приведшей ее к личной трагедии. Режиссер намеренно подчеркнул этот момент, сделав акцент на чувствах, которые сопровождают человека в выборе отречения от своих корней и от своей культуры во имя «проекта», подобного тому, какой предприняла Баттерфляй в этом сюжете, — эта тема остается острой и в наши дни, когда погоня за чужестранной мечтой превращается в иллюзию.

Вторая в истории попытка представить первоначальную версию «Мадам Баттерфляй» в «Геликон-опере», в отличие от попытки в Ла Скала в 1904 году, увенчалась абсолютным успехом: бурные овации зрителей, не отпускавшие артистов со сцены, длились более 15 минут. Несомненно, эта постановка станет репертуарным украшением театра.

Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в этом сезоне взял курс на пополнение афиши за счет отечественного репертуара, причем такого, в котором акцент делается на внутреннем мире людей в непростое время, где показывается зависимость человека от исторических и социальных обстоятельств: «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова была представлена публике в режиссерской интерпретации, в свете которой обнажились смыслы, заставляющие задуматься над цикличностью в истории судьбы России; в опере Р. Щедрина «Не только любовь» обнажилась трагическая составляющая — режиссер показал людей, чьи души изломаны событиями войны и послевоенного времени; в завершившей сезон «Русалке» А. С. Даргомыжского также вскрыты глубинные психологические перипетии героев в поле социального конфликта.



«Царская невеста».
Пирушка у Грязного
(сцена из спектакля).
Фото Миланы Романовой

"The Tsar's Bride". A feast
at Gryazny's (a scene from
the play). Photo by Milana
Romanova

В «Царской невесте», поставленной режиссером Дмитрием Белянушкиным и дирижером Арифом Дадашевым, создатели спектакля предложили зрителю заглянуть в будущее через призму прошлого и перенестись на полвека вперед — именно так был анонсирован авторский замысел. Если бы не этот анонс режиссера, то сценический образ постановки, несмотря на следование авторской партитуре и либретто (за исключением неожиданного финала), можно было бы трактовать как вневременной и подстраивать к нему индивидуальные смыслы.

С ремаркой постановщиков о переносе в будущее режиссерско-сценографическое решение напоминает больше апокалиптическую антиутопию.

На сцене — некий пессимистический вариант, когда на руинах истории, обозначенных полуразрушенной старинной башней (сценография Владимира Арефьева), в России возродилась средневековая монархия с соответствующими атрибутами. На улицах — распятые люди, разбой опричнины, одетой в костюмы палачей с дубинками, развязные нравы, а вместе с этим национальные ценности, на которые указывают псевдорусские костюмы, созданные Светланой Тегин. Арочные мотивы и старинная кладка на башне многозначны: с одной стороны, они отсылают к Александровской слободе, где вновь, по замыслу постановщиков, происходит действие, с другой — к архитектурным образам античности. Этот ассоциативный ряд напоминает о властных играх, которые становились фатумом для человеческих судеб во все времена. На античность отчасти указывает и первая сцена в доме Григория Грязного, развлекающегося с опричниками и девочками в бане, — их простыни повязаны как древнеримские тоги, а возникающие мизансцены отсылают к античным фрескам. Всей этой древности контрастирует интеллигентный с виду немецкий лекарь Бомелий в очках, лаковых ботинках и жилетке.

Из нашей современности в гипотетическом будущем остаются галогенные лампы, кожаные диваны, сигара с мундштуком у Дуняши, виски, к которому

регулярно прикладывается Грязной, и колыт в его руках, сыгравший ключевую роль в неожиданном режиссерском финале.

Григорий Грязной, в качественном вокальном исполнении Дмитрия Зубева, — уставший от жизни, запутавшийся, постоянно жаждущий обладания Марфой, в конце концов закалывает вместо бывшей возлюбленной Бомелия и со словами «страдалица невинная» обращается к ней, однако затем переключается на Марфу.

Любаша предстает беременной, — видимо, постановщики таким образом хотели усилить трагичность ее положения, но получилось немного наигранно и не очень реалистично, особенно в свете приставания к ней Бомелия. Однако это нисколько не умаляет исполнения роли Екатериной Лукаш, чье меццо звучит красиво, экспрессивно и убедительно.

Прекрасное открытие в этом спектакле — Елизавета Пахомова, бывшая артистка хора, вошедшая в группу солистов в этом году. Ее звонкое, выразительное и кристально чистое сопрано как нельзя лучше подходит к образу Марфы.

Органично дополняют ансамбль солистов Михаил Басенко (Иван Лыков), Кирилл Матвеев (Бомелий), Роман Улыбин (Малюта), Вероника Вяткина (Дуняша), Станислав Черненко (Собакин), Наталья Мурадымова (Сабурова).

Но главное, на чем делается акцент постановщиками, — это, как и задумывал композитор, трагедия человеческих судеб, глубинный психологизм, который пронизывает музыкальную ткань и заставляет сопереживать героям. Это то, что вне времени: людские страсти и пороки, власть и ее влияние на человеческие судьбы, мечты о любви и препятствия на пути к их воплощению — все это было как в античности и средневековой Руси, так остается и в наше время. И очевидно, что вряд ли изменится через 50 лет.

Оркестр под управлением Федора Безносова в целом звучит аккуратно и рафинированно, ясно обозначая интонационный и тембровый рельеф многокрасочной партитуры Римского-Корсакова, в которой содержится много психологических подтекстов.

Антиутопия, сделанная постановщиками из классического оперного шедевра, безусловно, может быть поводом для споров и разночтений, но столь же несомненно — это повод поразмышлять как над историей, в которой многое повторяется, так и над неизменностью человеческих мотивов и поступков.

Инициатором и музыкальным руководителем постановки оперы **«Не только любовь»** Родиона Щедрина выступил главный дирижер МАМТ Феликс Коробов. Режиссером-постановщиком пригласили художественного руководителя Московского драматического театра имени Пушкина Евгения Писарева, зарекомендовавшего себя не раз в музыкальном театре. Декорации к спектаклю сделал главный художник театра имени Евгения Вахтангова Максим Обрезков, а костюмы — Мария Данилова.

«Не только любовь», созданная на либретто Василия Катаняна по мотивам рассказов Сергея Антонова в 1961 году, стала первой оперой Щедрина. Композитор называл ее «колхозным “Евгением Онегиным”» — в ней и прав-



«Не только любовь». Сцена из спектакля. Фото Сергея Родионова

"Not Just Love". A scene from the play. Photo by Sergei Rodionov

да прослеживалось немало параллелей с шедевром П. Чайковского, начиная от обозначения жанра («лирические сцены») и заканчивая сходным финальным объяснением главной героини, председателя колхоза Варвары Васильевны, с молодым парнем Володей, связь с которым повергла ее в пучину страстей, поставив перед сложным выбором между чувством и долгом.

Несмотря на то, что сочинение Щедрина написано в лучших традициях русских опер, оно отличается колоритом музыкального языка и силой драматических контрастов; первая его постановка в Большом театре в 1961 году потерпела фиаско и была снята с афиши, став поводом для бурного обсуждения критиками. Причиной тому сам композитор назвал преждевременность его реформаторских идей в привычном для всех жанре. В общем неудивительно, что на фоне общего патриотического тонуса и славословия в послевоенной стране откровенно фрейдистские мотивы, одобренные колхозными частушками, игрой в карты и сельскими танцами, не вызывали вдохновения у руководства по культуре. Однако время восстановило справедливость, и эта опера Щедрина, спустя всего десятилетие, стала занимать свое место в репертуаре разных театров, а ее автор в 1972 году был удостоен Государственной премии СССР за новую редакцию.

В истории Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко это не первое обращение к опере «Не только любовь», предыдущая постановка была осуществлена в 1981 году дирижером В. Кожухарем, режиссером О. Ивановой и художником С. Бархиным.

Концепт нынешней постановки, по замыслу Евгения Писарева, полностью определен либретто: действие происходит в советской колхозной деревне спустя десять лет после окончания Великой Отечественной войны. Авторы спектакля создали прекрасную стилизацию, в которой оказались близки к подлинной обстановке эпохи и передали ее колорит в костюмах, взаимоотношениях персонажей, общей атмосфере.

В спектакле, так же как в самой музыке, соседствуют два контрастных мира: реалистичный и фантазийный, внешний и внутренний, мир безудержного ве-

селья и потрясающего драматизма. И эти «русские горки», по меткому определению Евгения Писарева, не только великолепно переданы в исполнении под руководством Феликса Коробова, с тонкостью подметившего все нюансы и контрасты партитуры, но и в режиссерском видении действия, являющегося одной из сильнейших сторон спектакля.

На сцене — ирреальное пространство: пустая ультрамариновая земля со стойками ЛЭП уходит за горизонт. В этом пространстве действие происходит сразу на нескольких планах, и главный из них — на авансцене. Именно здесь во множественных постановочных деталях разыгрывается жизненная драма главных героев, связанная с неразрешимыми страстями в любовном треугольнике между одинокой Варварой, переживающей сильнейшие внутренние трансформации от вспыхнувших в душе чувств, наивной Наташей, юной дояркой и ревливой возлюбленной, и Володей, который олицетворяет свободный дух нового времени, шокируя своим вызывающим поведением не только местных женщин, но и мужчин. В этой постановке никто не остается счастлив. И серые кучевые облака на заднике сцены периодически раздражаются дождем, отвечая этой безысходности...

Драматичные отношения в любовном треугольнике воспринимаются особенно остро в сопоставлении с веселыми народными сценами, в которые они органично вписаны. Эти сцены представлены многолико и ярко, в том числе благодаря мастерству хористов под руководством Станислава Лыкова и хореографии Сергея Землянского, следовавшего за ритмом частушек, кадрили и тонко подметившего в танцах жизненные детали того времени.

Варвара Васильевна в исполнении Ларисы Андреевой, наполнившей образ драматизмом большой силы, становится центральной фигурой спектакля. Трогательна и трепетна страдающая Наташа (Мария Макеева), провокационен и легок Володя (Кирилл Матвеев).

По словам режиссера, этот спектакль — *«об изломанности души сильных людей. Люди эти изломаны войной, задушены жестокой реальностью колхозного быта. И тем не менее гармоничны и полны желания жить и любить»* [3, 15]. Их душевное богатство, раскрытое в гениальной музыке Родиона Щедрина и яркой драматической постановке нового спектакля, не может оставить равнодушным его зрителей.

Премьеру оперы «Русалка» А. С. Даргомыжского по неоконченной драме А. С. Пушкина театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко подарил зрителю к 225-тилетнему юбилею поэта. Эту незаслуженно обделенную вниманием оперу редко ставят на сцене, хотя ее художественное и историческое значение трудно переоценить; в свое время, в 1856 году, когда была представлена премьера «Русалки» в Санкт-Петербурге, она стала первой русской оперой в жанре психологической бытовой драмы. В ней композитор вынес на сцену глубокие психологические переживания героев, поставив на первое место чувства простых людей — Мельника и его дочери Наташи, брошенной Князем, вынужденным жениться по сословному этикету.



«Русалка». Сцена из спектакля.
Фото Сергея Родионова

"Rusalka". A scene from the
performance. Photo by Sergei
Rodionov

В то время, когда создавалась эта опера, подобные социальные моменты звучали особенно остро, находя отражение во многих произведениях искусства, но и сегодня подобная модель отношений, даже вне социальной дискриминации, не редкость, поэтому чувства героев, раскрывающиеся в этом сочинении, будут близки и понятны многим.

«Русалка», в XIX веке довольно популярная у зрителей, к сожалению, редко стала появляться на сценах в XX веке. Одна из причин тому, вероятно, — весьма непростые вокальные партии, ориентированные на созданный великим М. И. Глинкой вокальный речитатив. По этой же причине оперы последнего постигает та же сценическая участь.

В «Русалке», музыкальный текст которой основан на национальной, крестьянской и городской мелодике, вокальный речитатив чутко передает через интонацию душевные движения героев — как в соло, так и в дуэтах, терцетах дивной красоты. Артисты МАМТ имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, где опера поставлена в трех составах, не только легко справляются со сложнейшими вокальными задачами, но и транслируют через изысканный вокальный рисунок драматические движения души, которые занимают центральное место в партитуре Даргомыжского.

Художественный руководитель и главный режиссер театра Александр Титель, инициировавший и поставивший новый спектакль в сотрудничестве со своими постоянными соавторами художником Владимиром Арефьевым и дирижером-постановщиком Тимуром Зангиевым, следует за идеями композитора.

На первое место режиссер выводит личную драму героев — Наташи, ее отца Мельника, Князя и Княгини. Он начинает спектакль с пролога, отсутствующего у Даргомыжского, который возникает из перенесенной сюда предфинальной картины, когда Наташа, ставшая Русалкой, отправляет дочку на берег Днепра, чтобы та заманила в пучину вод своего отца — Князя. Этим

сразу расставлены смысловые акценты: возмездие неминуемо, а линейный сюжет превращается в воспоминание, обретая кольцевую композицию.

Трогательный и трагичный образ Наташи, чувства которой мечутся от страстной влюбленности к крайним страданиям, заставившим найти покой в водах Днепра, создает Елена Гусева. Ее прекрасное пластичное сопрано передает все нюансы душевных перипетий. Великолепен образ Мельника в исполнении раскатистого баса Дмитрия Ульянова — яркий, характеристичный персонаж проходит трансформацию от добродушного старика-отца к обезумевшему страдальцу, мнящему себя вороном. Пожалуй, артист не уступает в актерской и вокальной харизме своим великим предшественникам, прославившимся этой ролью, — Осипу Петрову и Федору Шаляпину. Чуть менее трагичными, но вызывающими не меньше сочувствия, выступают персонажи Владимира Дмитрука и Екатерины Лукаш — Князь и Княгиня, не находящие счастья после утопления Наташи, голос которой слышится повсюду. Князь, сжигаемый чувством вины, неприкаянно ходит на берег Днепра, куда его «влечет неведомая сила», и в итоге, увлекаемый маленькой Русалочкой, дочерью Наташи, следует за ней.

Лаконичное сценическое пространство обостряет личную драму героев; эпоха, воспроизведенная стилизованно в крестьянских потертых одеждах, монохромных темных платьях и сюртуках, обозначена символически. Однако театру пришлось потрудиться, чтобы создать главный символический образ деревенского быта — сосновый пандус, составивший каркас декораций, на его оформление ушло три километра доски. Еще один важный визуальный образ постановки — это созданный видеосредствами подводный мир вод Днепра, находящийся в постоянном движении. Разное освещение реки меняет его манящий образ. Особенно красив Днепр ночью в лунном свете — в нем все приобретает черно-белые очертания, теряется грань между реальностью и вымыслом, и русалки выходят на берег... Именно такой предстает река во второй части действия, когда Наташа скрывается в его водах.

Сочно и красиво поставлены массовые сцены — крестьянские песни и пляски, оттеняющие основную душевную драму героев, представления на свадьбе Князя и Княгини.

Для этой постановки театр создал около двух с половиной сотен костюмов для главных героев и артистов хора, а также для артистов миманса и приглашенных артистов театра «Ромен».

Грандиозная постановка завершила в МАМТ сезон, в котором обозначилась новая тенденция: приоритет русских и российских опер, занявших достойное место в его репертуаре.

«Московский театр “Новая Опера” имени Е. В. Колобова» также представил в сезоне 2023/2024 три оперные премьеры. Весьма радикальная режиссерская версия «Летучего голландца» Рихарда Вагнера вызвала контрастные реакции критики и публики. Приглашенный для ее постановки драматический режиссер Константин Богомолов известен неизменным поиском во всех

драматических и музыкальных опусах фрейдистских мотивов. Не избежала эта участь и ранней оперы Вагнера. Свой ежегодный Крещенский фестиваль театр открыл премьерой творческого проекта «Война и мир. Наташа и Андрей» по мотивам знаменитой оперы С. С. Прокофьева, созданного силами молодых артистов и постановщиков. Постановщики выбрали для новой версии «Войны и мира» девять из тринадцати картин, написанных С. С. Прокофьевым, сосредоточившись на камерной линии сюжета — истории Наташи Ростовской и Андрея Болконского. И блестящим финалом сезона оказалась позабытая на сценах комическая опера А. Адана «Почтальон из Лонжюмо» — одна из немногих современных постановок, выбранных по принципу контраста современным обстоятельствам в мире, предлагающая слушателю отвлечься от забот, погрузившись в мир легкой французской комедии.

Первой премьерой сезона в «Новой опере» стала одна из ранних опер Рихарда Вагнера «**Летучий голландец**». Этот спектакль, пополнивший вагнеровский репертуар театра после «Лоэнгрина» и «Тристана и Изольды», был посвящен 210-летию со дня рождения композитора (1813–1883) и 180-летию со дня мировой премьеры оперы в Дрездене (1843). Подготовила его команда креативных постановщиков, заслужившая репутацию низвергателей шаблонов: режиссер-постановщик Константин Богомолов, музыкальный руководитель и дирижер Филипп Чижевский, художник-постановщик Лариса Ломакина.

Этот спектакль — первый опыт копродукции двух российских театров, «Новой оперы» и Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского, где он был представлен в апреле 2023 года. В истории российских постановок «Летучего голландца», начало которым было положено немецкой труппой Ганса Рихтера 125 лет назад, уже был опыт творческой синергии в международном поле: в 2004 году постановка этой оперы стала первым спектаклем, осуществленным вместе с Баварской оперой в Большом театре. На этот раз опыт внутрirosсийской копродукции, инициированный директором Антоном Гетьманом, — способ наиболее активно и менее затратно выпускать достаточное количество спектаклей для поддержания зрительского интереса к театру.

Новая постановка «Летучего голландца» примечательна также тем, что впервые в истории этой оперы она звучит в самой первой композиторской редакции 1841 года — в одном акте из трех сцен без перерывов. При жизни Вагнера эта редакция не исполнялась, она была опубликована только в 1983 году издательством Schott. Композитор неоднократно возвращался к переработке этого сочинения на протяжении жизни, но музыку именно этой редакции руководитель и дирижер постановки Филипп Чижевский считает «шедевром точности, графичности, структурности»¹.

На музыкальной части, выстроенной Филиппом Чижевским, как всегда, со вкусом и стилистическим пониманием, заканчивается привычный Вагнер.

¹ Цитата приведена из интервью с Филиппом Чижевским.

В сценической части «бал правит» Константин Богомолов, известный своим вольным обращением с оперными партитурами. Несмотря на то, что в этот раз он не стал вторгаться в структуру сочинения и прославлять его сторонним материалом, как сделал это с партитурой Генделя «Триумф времени и бесчувствия» в МАМТ, он со свойственным ему нигилизмом подставил собственные смыслы к задуманному Вагнером.

Сюжет был переписан режиссером и нетривиально соединен с партитурой Вагнера, составившей здесь «музыку к спектаклю»: в то время как артисты поют на языке оригинала вагнеровский текст, овертитры показывают текст Богомолова об истории одного маньяка, сбежавшего в далеком 1993 из Соликамской колонии «Белый лебедь» и порезавшего по дороге двух охранников. Здесь, как и в постановке Генделя, не обходится без популярных песен 1980–1990-х — их тексты транслируются бегущей строкой, местами даже встраиваясь в ритм музыки. Режиссера не обвинишь в игнорировании музыки: и текст, и движения артистов, и мизансцены в целом вполне вписываются в эмоционально-ритмический посыл Вагнера, хотя повествуют совсем о другом. Собственно, романтическая опера здесь превращается в маргинально-бытовую трагикомедию.

Отдадим должное драматическому таланту Константина Богомолова: интересующая его тема психоаналитических истоков поведения маньяков раскрылась оригинально и даже легла на сюжетную канву оперы, развернув вагнеровскую идею спасения несчастного скитальца через любовь в новую плоскость.

Маньяк-скиталец, с детства наблюдавший женские измены, наказывает по жизни всех «шалав», перерезая горло каждой изменившей ему, и продолжает мечтать о той единственной непорочной, которую не придется убивать. В этой роли выступает увлекающаяся психологией героиня Сента, проживающая, по Богомолову, в соседней пермской деревне Бураново. Девушка с бурным воображением, не выпускающая из рук тюремное фото маньяка, влюбляется в образ, собранный ее фантазией из телевизионных передач. Во имя спасения души убийцы она готова быть верной ему до гроба, бросив своего жениха-метеоролога, переименованного здесь из Эрика (по либретто) в Жорика. Папаша Сенты, тоже переименованный из Даланда в Дональда, замечает маньяка в лесу в костюме мистера Икса, который тот подобрал среди погибших в авиакатастрофе артистов Московской оперетты, и мгновенно кладет глаз на «богатого жениха из столицы», сватая его дочери. Текст арии Мистера Икса сопровождает и арию Голландца, тогда как чувства любителя бардовской песни Эрика, отправившегося в конце оперы на Грушинский фестиваль, сопровождаются в его арии текстом Визбора на овертитрах «Ты у меня одна словно в ночи луна». Дальнейшие сюжетные перипетии приводят к закономерному финалу в историях про маньяков.

Визуальное решение спектакля органично связало вагнеровский северный эпос с идеями режиссера: Лариса Ломакина передала атмосферу старинной



«Летучий голландец». Сцена из спектакля. Голландец — Андрей Борисенко. Фото — Екатерина Христова

"The Flying Dutchman". A scene from the performance. The Dutchman — Andrei Borisenko. Photo — Ekaterina Hristova

легенды, положенной в основу либретто, через колорит русского севера, природа которого условно воспроизведена на сцене. Сценографическую картину дополнили национальные коми-пермятские костюмы на бурановцах и периодически вторгающиеся в повествование видеоряды, транслирующие содержание бессознательного героев.

В общем, зрелище на сцене вполне увлекательное, несмотря на то что к Вагнеру имеет весьма отдаленное отношение. Для невзыскательного зрителя, не слишком знакомого с немецким реформатором оперы, это, вероятно, и не суть важно. А для опытного меломана, который придет именно на Вагнера и не воспримет идеи режиссуры Богомолова, останется возможность не смотреть на титры и послушать музыку Вагнера — благо, визуальный ряд не сильно ей противоречит.

Музыка Вагнера в этом спектакле — одна из сильных его сторон; благодаря постановке Филиппа Чижевского, труду дирижера Федора Безносикова и артистов театра она звучит стилистически точно — контрастно, напряженно, со свойственным композиторским текстам бесконечным дыханием и интонационной экспрессией. Голоса солистов Андрея Борисенко (Голландец), Марины Нерабеевой (Сента), Хачатура Бадаляна (Георг), Михаила Первушина (Дональд) прекрасно вписываются в общее оперное полотно. Хор новой оперы под управлением Юлии Сеньюковой, как всегда, на высоте.

Вот только после таких постановок неизменно возникает вопрос: зачем? Зачем замысел гениальной оперы, обладающей концептуальной цельностью, трансформировать настолько, чтобы из нее получилась музыка для сопровождения спектакля? Ведь подобные небезаланные режиссерские фантазии можно подставить под любую музыку, более уместную для авторского полета мысли. Зачем провоцировать ожидания зрителей? Ведь среди них оказались не только те, кто с удовольствием развлекся, но и те, кто остались немало разочарованы?

Впрочем, кассу в «Новой опере» тандем Вагнер–Богомолов, несомненно, соберет. А значит, как минимум, один — коммерческий смысл — имеется.

Постановка **«Война и мир. Наташа и Андрей»** — пример коллаборации различных театральных коллективов: сделанный совместными силами «Новой оперы» с Молодежной оперной программой Большого театра и Мастерской Брусникина, он реализован при поддержке Попечительского совета Большого театра. Музыкальным руководителем постановки и дирижером выступил Тимур Зангиев, режиссером — Алексей Мартынов.

По замыслу постановщиков, участие в проекте исключительно молодых солистов возвращает нас к первоисточнику, роману Л. Н. Толстого, в котором на момент знакомства Наташе Ростовой было 16 лет, а Андрею Болконскому 31 год.

Кроме того, директору театра «Новая опера» Антону Гетьману видится важным вектор развития театра, направленный на привлечение молодежи к работе в новых постановках, — выходит своего рода лаборатория поддержки начинающих артистов и площадка для открытия новых имен.

В спектакле звучат все семь «мирных» картин: от сцены в Отрадном, где князь Болконский услышал признания девочки, которая «так бы вот села на корточки... и полетела бы», первого бала Наташи Ростовой со знаменитым вальсом до сцены с письмами в кабинете Пьера Безухова. Либретто именно этих картин, максимально приближенное к тексту Л. Н. Толстого, представляет собой монтаж из разных фрагментов романа. Эти картины более всего сохранили в себе «голос» романа Толстого и первоначальное звучание музыки Прокофьева.

Завершают действие две картины из второй части, посвященной Отечественной войне 1812 года (Восьмая и Двенадцатая) — в этих сценах, перед Бородинским сражением и в темной избе в Мытищах, Андрей Болконский вспоминает о Наташе. И в час последней встречи героев перед смертью князя трагическим рефреном звучит вальс, напоминающий о несостоявшейся любви. Именно эту сцену, помещенную Прокофьевым в Двенадцатую картину, по воспоминаниям второй жены композитора М. А. Мендельсон-Прокофьевой, он представил сразу же, когда она читала ему роман вслух, — именно она его вдохновила на написание оперы, продлившееся долгих двенадцать лет, и именно эта сцена выбрана создателями новой постановки для ее финала.

При жизни композитора «Война и мир», многократно им отредактированная, прозвучала только в концертном варианте (1944). Позже, в Ленинградском Малом оперном театре (1946), ставились первые восемь картин, и только в 50-х полноценная сценическая версия оперы увидела свет рампы целиком в МАМТ имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (1957) и в Большом (1959), а также позднее в ряде зарубежных театров.

Новая постановка отражает кредо основателя театра Евгения Колобова, открывавшего малоизвестные сочинения или новые углы зрения на известные шедевры. В первые годы существования «Новой оперы» он воплотил мечту с молодым коллективом, поставив своего «Евгения Онегина» — этот трагичный, правдивый, близкий драматическому спектакль, в котором жизнь прокатилась по всем роковым колесам; до сих пор он остается своеобразной визитной кар-

точкой театра. Постановка творческого проекта «Война и мир. Наташа и Андрей» продолжила эту линию. Собственно, и само сочинение «Война и мир» Прокофьева имеет ряд параллелей с известным шедевром Чайковского по поэме А. С. Пушкина: начиная от драматургии композиции (строение из ряда сцен) и заканчивая тонкостью музыкально-психологического рисунка каждого героя, акцентом на лирической стороне сюжета и даже ролью вальса — всем этим сочинение Прокофьева напоминает оперу Чайковского, в свое время написанную для студентов Московской консерватории. А режиссер Алексей Мартынов, выпускник Школы-студии МХАТ из мастерской Дмитрия Брусникина, дебютировавший в оперном жанре, создал столь же пронзительную драматическую постановку, идущую без антракта, на одном дыхании, идеи и динамика которой напоминают колобовского «Онегина».

Анонсируя формат этой постановки как semi-stage, авторы спектакля несколько поскромничали — несмотря на минималистичное решение сценографии, она воспринимается не как полусценическая, а как полноценная сценическая версия с трагедийно-драматическими акцентами, полная ярких символов и метафор, пронизанная атмосферой тревожного романтизма и духом роковых событий, сплетающихся в причудливый рисунок.

Художественное решение постановки Сергеем Рябовым лаконично: на сцене симметрично расположены тонкие белые колонны и три перекачывающиеся банкетки. Ключевыми элементами в создании визуального образа спектакля становятся отсылающие к эпохе первой половины XIX века силуэты монохромных костюмов и видеопроекции 4D Веры Ахмеджановой, передающие все — от настроения героев до метели, военного пожара и пепелища. Немаловажную роль для создания единого целого играют световые решения Татьяны Мишиной. Спектакль органично дополнен стильными хореографическими эпизодами Александра Шуйского.

Музыкальный руководитель проекта и дирижер Тимур Зангиев, приглашенный из МАМТ имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, соединил в единый и стройный ансамбль это масштабное музыкальное полотно, в котором под его чутким управлением переданы все нюансы авторской партитуры. Из них складываются яркие и контрастные музыкальные образы оперы — от нежных мечтательных интонаций до танцевального блеска парадных номеров и ужасов войны. Как всегда, на высоте оказался хор театра под управлением Юлии Сеньковой.

Отдельно надо сказать о молодых солистах, абсолютное большинство которых — артисты или выпускники Молодежной оперной программы Большого театра. Яркие одухотворенные голоса, вовлеченность в драматическую игру стали отличительной особенностью молодого состава. Более всех надо выделить исполнителей главных ролей — Илью Кутюхина, обладателя выразительного тенора, исполнителя роли Андрея Болконского, Елену Гвритшвили, чувственную и драматически глубокую исполнительницу роли Наташи Ростовы.



«Почтальон из Лонжюмо». Сен-Фар — Ярослав Абаймов, Альциндор — Дмитрий Орлов. Фото Евгении Христовой

"The Postman from Longjumeau". Saint-Far — Yaroslav Abaimov, Alcindor — Dmitry Orlov. Photo by Eugenia Hristova

Для режиссера Алексея Мартынова эта опера — философское размышление о жизни: *«Эта история, конечно же, о том, как сложно удержать хрупкое чувство, коммуникацию, которая вот-вот может наладиться между людьми. Конечно, финал совсем не жизнерадостный, но он ставит вопрос: возможно ли, чтобы это чувство возникло снова, возможно ли жить как-то по-другому? Мне хочется не догматизировать, а размышлять, задавать вопросы. При этом я не знаю ответы, думаю, что и Лев Николаевич их не знал»* [4, 22]. Этот вопрос обращен и к зрителю — и каждый ответит на него по-своему...

Свой театральный сезон «Новая опера» завершила премьерой opéra-comique **«Почтальон из Лонжюмо»** Адольфа Адана, известного зрителю больше как автора балетов «Жизель» и «Корсар», без которых редко обходятся афиши музыкальных театров. Между тем в XIX веке он был более известен как автор опер, в частности самой популярной из них «Почтальон из Лонжюмо», которая после премьеры в Опера-Комик в 1936 году за ближайшие полвека прозвучала в Париже более 500 раз, а в Берлине — более 800. В последние 100 лет сочинение вышло из театрального обихода, перестав украшать оперные сцены так часто, как раньше.

Театр «Новая опера» впервые обратился к этой незаслуженно забытой опере год назад, представив ее в концертном исполнении. Теперь он создал полноценную сценическую версию «Почтальона из Лонжюмо». Авторами ее стали драматический режиссер Евгений Писарев, в послужном списке которого числится постановка уже трех комических опер в ведущих театрах Москвы, музыкальный руководитель и дирижер из Франции Клеман Нонсьё, тесно сотрудничающий с российскими театрами после получения премии на Первом международном конкурсе пианистов, дирижеров и композиторов имени С. В. Рахманинова в Москве в 2022 году, многократно отмеченный на-

градами сценограф Зиновий Марголин, художник по костюмам Ольга Шаиш-мелашвили и художник по свету Александр Сиваев.

Сюжет, начинающийся с простодушной пасторали и свадьбы деревенского почтальона Шаплу на трактирщице Мадлен, разворачивается в неожиданных выражах комической оперы, где по законам жанра не обходится без интриг, переодеваний и превращений. Обнаруженный столичным маркизом певческий талант у почтальона возносит его внезапно до ведущего тенора Парижской оперы, и недавний жених забывает свою вновь обретенную супругу на долгих десять лет. Меж тем она успевает столь же внезапно разбогатеть, унаследовав богатство тетушки. А затем начинается самое интересное: встретив мадам де Латур, бывший почтальон не узнает в ней свою супругу, однако это не мешает ему вновь положить глаз на богатую красавицу, которая решает его проучить. Интриги чуть не приводят беднягу на эшафот, но не будем раскрывать все карты и рассказывать, чем дело заканчивается, иначе зрителю будет неинтересно, а это постановка, которую непременно стоит увидеть и услышать, — редкий случай, когда все ее стороны абсолютно органичны и хороши.

Спектакль сделан так, словно зрителю приоткрывают волшебную шкатулку, в которой происходит интригующее представление из театра двухсотлетней давности. Этот эффект достигается, с одной стороны, благодаря тому, что Евгений Писарев использует прием «театра в театре», дополнив сюжет двумя конференсье, которые комментируют происходящее остроумными стихами Сергея Плотова на русском языке вместо имеющихся в опере разговорных диалогов на французском, как бы поясняя запутанные моменты сюжета, раскрывающиеся в пении на языке оригинала, а параллельно импровизированно высказывают собственное мнение в прозе, иронически развенчивая несуразные сюжетные повороты для зрителя, смотрящего на эту историю из сегодняшнего дня. Один из конференсье — бывалый опероман, выступающий с музыковедческими комментариями в духе Святослава Бэлзы, второй — молодой восторженный новичок. Их беседа — словно парафраз на миниатюру Александра Ширвиндта и Андрея Миронова «Встреча со зрителями», но она перенесена из мира кино в мир оперы. Этот диалог существенно усиливает комическую составляющую оперы, упрощая ее и приближая к современному слушателю. Конференсье исполняют приглашенные артисты театра и кино Сергей Епишев и Олег Савцов.

С другой стороны, эффект условного старинного театра, к которому постановщики предлагают прикоснуться зрителю, достигается благодаря находкам художников, поместивших героев в стилизованных однотонных костюмах со всей атрибутикой барочного театра — кринолинами, париками, треуголками, сюртуками — в игровое сценическое пространство. Пол размечен шахматными клетками, а основные декорационные детали представляют собой гиперболизированные старинные голубые конверты — из них вынимаются такие же гиперболизированные открытки с пасторальными гравюрами, с которых словно бы только что сошли нарядные разноцветные герои оперы. Ре-

жиссерские находки, наполняющие разворачивание действия комическими мизансценами и оригинальными придумками, оживляют этих условных персонажей, приближая их к зрителю.

«Почтальон из Лонжюмо» — бенефис тенора. Главный герой почти все время находится на сцене. Ярослав Абаймов в роли почтальона Шаплу, обаявший публику еще год назад в концертном исполнении оперы, — центр постановки. Его полетный тенор и игривый тон как нельзя лучше подходят к этой роли. А коронный номер — рондо почтальона с высочайшим *d* второй октавы, легко исполненный артистом, — своеобразный рефрен всей оперы: сначала его поет Шаплу для невесты, затем этот напев Мадлен слышит издалека, когда Шаплу уже уехал покорять Париж, и наконец рондо звучит в счастливом финале.

Оригинальные тембровые находки Адана, сопровождающие рондо, такие как хлыст и колокольчики, рысь лошади, — очаровательные изобразительные моменты, составившие «код успешной комической оперы» Адана, по словам Клемана Нонсьё, дирижировавшего ранее и концертным исполнением этого сочинения. Он намеренно подчеркивает подобные нюансы партитуры, создавая рафинированное, изящное и стройное оркестровое звучание, заражая и артистов и публику искрометностью музыкального языка и искренней интонацией, содержащей отсылки к старинной французской песне.

Великолепен ансамбль солистов, прежде всего Мария Буйносова, исполнившая Мадлен, — ее партия развернута и технически весьма не проста; артистка, чей голос льется, словно ручей, естественно и легко показала высший класс, справившись с вокальными трудностями; достойный ансамбль главным героям составляют Олег Шагоцкий в роли Маркиза де Корси и Дмитрий Орлов в роли ревнивого кузнеца Бижу.

Как всегда, на высоте хор «Новой оперы» под руководством Юлии Сенюковой, а также танцовщики Балета Москва, украсившие спектакль оригинальной хореографией Албертса Альбертса и Александры Конниковой.

Легкость и искрометность, с которыми играет новый спектакль, передается зрителю, заряжая его позитивной энергией, которой так не хватает в наши дни.

Резюмируя обзор оперных новинок на сценах Москвы в 2023/2024 году, надо отметить, что репертуарный курс театров сегодня в значительной степени ориентирован на военную и поствоенную тематику, отражающую чаяния человека в связи с мировыми событиями современности. Эта тематика неизменно присутствует во всех театрах и вызывает к жизни режиссерские размышления, затрагивающие темы власти и народа, личных трагедий людей, связанных с государством и его курсом, — темы, заставляющие рефлексировать над судьбами российской истории. Другая репертуарная тенденция современных оперных театров ориентирована на обращение к отечественным шедеврам — востребованным на сцене и позабытым, — которые в свете трактовок режиссерского театра приобретают новое звучание. И по-прежнему важным видится режиссерам необходимость как возрождать малоизвестные

сочинения, так и обращаться к популярным на сцене опусам, в которых чуткое режиссерское видение обнаруживает коннотации с современностью.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Черевички. Программа к спектаклю. — Москва: Геликон-опера, 2023.
2. Император Атлантиды. Программа к спектаклю. — Москва: Геликон-опера, 2024.
3. Не только любовь. Буклет к спектаклю. — Москва: МАМТ имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, 2024.
4. Война и мир. Наташа и Андрей. Буклет к спектаклю. — Москва: Новая опера, 2024.
5. Цодоков Е. С. Визуализация оперы или типология оперной режиссуры. — URL: <https://www.operanews.ru/history55.html> (дата обращения: 11.10.2024).
6. Чепинога А. В. Проблемы интерпретации в режиссуре оперного спектакля на рубеже XX–XXI веков в России: специальность 17.00.01 «Театральное искусство»: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. ФГБОУ ВО Российский институт театрального искусства — ГИТИС, 2018. — 365 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Е. Г. Артемова — доктор искусствоведения, профессор департамента музыкального искусства Московского городского педагогического университета.

REFERENCES

1. Cherevichki. Programma k spektaklyu [Program for the performance]. Moscow: Gelikon-opera, 2023.
2. Imperator Atlantidy. Programma k spektaklyu [Program for the performance]. Moscow: Gelikon-opera, 2024.
3. Ne tol'ko lyubov'. Buklet k spektaklyu [Booklet for the performance]. Moscow: MAMT imeni K. S. Stanislavskogo i V.I. Nemirovicha-Danchenko, 2024.
4. Voina i mir. Natasha i Andrey. Buklet k spektaklyu [Booklet for the performance]. Moscow: Novaya opera, 2024.
5. Tsodokov Ye.S. Bizualizatsiya opery ili tipologiya opernoy rezhissury. [Visualization of Opera or Typology of Opera Directing]. URL: <https://www.operanews.ru/history55.html> (accessed: 11.10.2024).
6. Chepinoga A. V. Problemy interpretatsii v rezhissure opernogo spektaklya na rubezhe XX–XXI vekov v Possii [Problems of interpretation in directing an opera performance on the stage of the 20th–21st centuries in Russia]: spetsial'nost' 17.00.01 Teatral'noye iskusstvo: dissertatsiya na soiskaniye uchenoy stepeni doktora iskusstvovedeniya. FGBOU VO Possiyskiy institut teatral'nogo iskusstva — GITIS, 2018. 365 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Evgeniya G. Artemova — Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Moscow City Pedagogical University.

Поступила в редакцию / Received: 10.06.2024

Одобрена после рецензирования / Revised : 08.07.2024

Принята к публикации / Accepted: 29.07.2024

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-34-43



Художественно-стилевая концепция оперного триптиха Дж. Фр. Малипьеро «Орфеиды»: игра или драма?



Мария Владимировна Рудко

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия, marybelll@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0003-6018-6820>

Аннотация: Статья посвящена оперному триптиху «Орфеиды» ("L'Orfeide") Джан Франческо Малипьеро (1882–1973). Автором анализируется оригинальная художественно-стилевая концепция опуса, выстраивающаяся на многомерном взаимодействии двух контрастных образных линий: мистико-символической и условно-игровой.

Триптих «Орфеиды» (1918–1922), включающий оперы «Смерть масок» ("La morte delle maschere"), «Семь канцон» ("Sette canzoni") и «Орфей, или Восьмая канцона» ("Orfeo, ovvero L'Ottava canzone"), по праву считается первым крупным достижением Малипьеро. Музыкально-поэтический театр итальянского композитора отличается органичным единством разнообразных моделей и форм, сочетанием символистских эстетических принципов с игровыми выразительными средствами. В «Орфеидах» разворачивается своеобразная дискуссия, в центре которой оказывается дилемма первичности: балаганная комедия с масками или «высокое» профессиональное искусство, отражающее саму реальность? Эстетика представления или эстетика переживания? Игра или драма?

Задаваясь этими вопросами, автор настоящей статьи разносторонне рассматривает многоаспектность содержания оперного триптиха Малипьеро.

Ключевые слова: итальянская опера, триптих, Дж. Фр. Малипьеро, «Орфеиды», «Смерть масок», «Семь канцон», «Орфей, или Восьмая канцона», Венеция

Для цитирования: Рудко М. В. Художественно-стилевая концепция оперного триптиха Дж. Фр. Малипьеро «Орфеиды»: игра или драма? // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 4. С. 34–43. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-34-43

Musical theater

Original article

Artistic and stylistic concept of G. Fr. Malipiero's opera triptych "L'Orfeide": play or drama?

Maria V. Rudko

Rimsky-Korsakov Saint- Petersburg State Conservatory, St. Petersburg, Russia,
marybelll@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0003-6018-6820>

Abstract: The article is devoted to the opera triptych "L'Orfeide" by Gian Francesco Malipiero (1882–1973). The author analyzes the original artistic and stylistic concept of this opus, which is built on the multidimensional interaction of two contrasting figurative lines: mystical-symbolic and conventional-playful.

The triptych "L'Orfeide" (1918–1922), including the operas "The death of masks" ("La morte delle maschere"), "Seven songs" (Sette canzoni) and "Orpheus, or the Eighth song" ("Orfeo, ovvero L'Ottava canzone"), is rightfully considered the first major achievement of the venetian master. Malipiero's musical and poetic theater is characterized by an organic unity of various models and forms, combining symbolist aesthetic principles with playful expressive means. In the "L'Orfeide" a peculiar discussion unfolds, at the center of which is the dilemma of primacy: a farcical comedy with masks or "high" professional art reflecting reality itself? The aesthetics of representation or the aesthetics of experience? A play or a drama?

In asking these questions, the author of the present article examines the multifaceted nature of the multidimensional content of Malipiero's opera triptych.

Keywords: Italian opera, triptych, G. Fr. Malipiero, "L'Orfeide", "The death of masks", "Seven songs", "Orpheus, or the eighth song", Venice

For citation: Rudko M. V. Artistic and stylistic concept of G. Fr. Malipiero's opera triptych "L'Orfeide": play or drama? *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(4):34–43. (In Russ.) DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-34-43

В творчестве Джан Франческо Малипьеро период театральных экспериментов (1919–1929), по мнению ведущих исследователей итальянской музыки XX века, считается «самым бурным этапом» [1, 134]¹. В это время

¹ В малипьероведческой литературе период с 1919 по 1929 год (с теми или иными нюансами) принято называть «первым», «первоначальным» [2, 23], [1, 72], «оригинальным» [3, 112], «урожайным» [4, 699]. Все без исключения исследователи отправной точкой нового, исключительно плодотворного этапа в творчестве композитора считают оперу «Семь канцон» (1919). Однако на протяжении переходного рубежного 1919 года Малипьеро дописывал ряд балетных опусов — «Пантеа», «Маскарад плененных принцесс», «Воображаемый Восток», музыкальный язык которых не выходит за рамки раннего периода (работа преимущественно с чужими либретто, поиск индивидуальной манеры письма путем «примеривания» и проб разных, полярно контрастных жанрово-стилевых моделей).

Дж. Фр. Малипьеро, 1921⁴

Gian Francesco Malipiero, 1921

композитор написал более десяти сценических произведений² и высоко оценивал собственные достижения: «Полагаю, что именно тогда я создал нечто новое в своем искусстве»³. В период театральных экспериментов не только сложился зрелый стиль, но и оформились две основные линии театральных опытов, показательные для автора и в дальнейшем: *мистико-символическая* и *условно-игровая*.

В музыкально-поэтическом театре итальянского композитора мистико-символическая и условно-игровая линии соприкасаются, пересекаются и причудливо сплетаются, создавая особое художественное пространство. Такого рода соединение и наложение в рамках одного музыкально-сценического проекта впервые осуществляется Малипьеро в триптихе «Орфеиды». Примечательно, что к форме триптиха он приходит почти

одновременно с Пуччини, на рубеже 1910–1920-х годов. Обращение Малипьеро к подобной трехчастной оперной форме объясняется сложностью его музыкально-поэтических замыслов (амбивалентностью содержательного аспекта, драматургической многоуровневостью)⁵.

После ряда незавершенных и/или неопубликованных опытов триптихов «Орфеиды», включающий оперы «Смерть масок», «Семь канцон», «Орфей, или Восьмая канцона», стал первым крупным достижением Малипьеро в музыкальном театре. Как ни парадоксально, первую часть триптиха — «Смерть масок» — Малипьеро написал в последнюю очередь. Первоначально, в феврале 1919 года, он закончил «Семь канцон», которые были исполнены в качестве самостоятельного музыкально-сценического произведения 10 июля 1920 года в Париже⁶. Уже в ходе подготовки парижской премьеры у композитора начала

² К произведениям указанного периода относятся написанные Малипьеро на собственное либретто оперы «Святой Франциск Ассизский» (1920–1921), «Филомела и Одержимый ею» (1925), «Мерлино, органный мастер» (1926–1927), «Ночной турнир» (1929), а также оперные триптихи «Орфеиды» (1918–1922), «Три комедии Гольдони» (1920–1922), «Венецианская мистерия» (1925–1928).

³ Цит. по: [3, 113].

⁴ Фото из архива венецианского Фонда Джорджо Чини; опубликовано в монографии Дж. Уотерхауса «Джан Франческо Малипьеро. Жизнь, время и музыка непредсказуемого гения» [1].

⁵ Однако изначально идея создания триптиха вызревала у Малипьеро в недрах другого жанра: его трехчастный симфонический цикл «Зарисовки с натуры» ("Impressioni dal vero", 1910–1922) продолжает линию, идущую от «Ноктюрнов» (1899), «Моря» (1905) и «Образов» (1912) Дебюсси.

⁶ Возможно, с парижской премьерой связаны посвящения частей триптиха трем французским друзьям Малипьеро: «Семь канцон» — писателю и искусствоведу Ж. Жан-Обри (1882–1949), «Орфей, или Восьмая канцона» — театральному деятелю и режиссеру М. Ж. Руше (1862–1957), «Смерть масок» — музыковеду и либреттисту балета Малипьеро «Маскарад плененных принцесс» А. Прюньеру (1886–1942).

созревать идея обрамления. В июне 1920 года Малипьеро завершил «Орфея, или Восьмую канцону», а к написанию «Смерти масок» приступил в конце 1921 года и закончил оперу в январе 1922.

Пролог и эпилог «Орфеид» приближены к эстетике игрового театра. В первой части триптиха, опере «Смерть масок», Малипьеро обращается к комедии дель арте. Общий сценарный план пролога «Орфеид» выглядит так.

На помост по приглашению Импресарио поочередно выходят и представляются публике традиционные маски итальянской народной комедии — Бригелла, Арлекин, Доктор Баланцон, Капитан Спавента, Панталоне, Тарталья и Пульчинелла. Спектакль прерывает вооруженный бичом злоеший персонаж в красном плаще и страшной маске. Он хватает героев-комедиантов и запирает их в большой шкаф. Когда незнакомец снимает с себя камуфляж, выясняется, что под пурпурным одеянием скрывался Орфей. Легендарный певец провозглашает, что публике нужны другие герои — живые люди с их повседневными страданиями и переживаниями, и указывает на персонажей «Семи канцон» (второй части триптиха), которые безмолвно проходят перед зрителями. Кривляющимся маскам комедии дель арте нет больше места в театре, кажется, их судьба предрешена. Но приткому Арлекину во время монолога Орфея удается выбраться из шкафа и убежать.

Композиция одноактной оперы складывается из двух неравнозначных частей, которые можно условно обозначить как «парад масок» и «смерть масок». Драматургия «парада масок» (поочередных представлений комедиантов) основана на сюитно-номерном принципе, однако динамическое сопряжение, возникающее на гранях сольных монологов за счет вторжений, «наплывов», стирает цезуры и создает сквозную форму целого.

Создавая музыкальные характеристики персонажей, Малипьеро опирается на различные жанровые модели: песенные (серенада Арлекина, канцона Пульчинеллы), танцевальные (тарантелла в выступлениях Бригеллы и Пульчинеллы, кейкуок в сольном эпизоде Тартальи), маршевые (в первом разделе монолога Доктора Баланцона). Также композитор оперирует традиционными оперными приемами: использует буффонную скороговорку (в речи Капитана Спавенты и особенно Тартальи), пародирует арию мести (в представлении Капитана Спавенты) и арию *lamento* (в «жалобе» Доктора Баланцона).

Портреты персонажей оперы «Смерть масок» индивидуальны, однако музыкальный анализ выявил немало приемов типизации. Особенно явно сходные черты проступают у участников группы дзанни (Бригелла, Арлекин, Пульчинелла), характеризующихся бытовым песенно-танцевальным тематизмом с «вертялыми» мотивами и рублеными вокальными фразами в сочетании с терпкими созвучиями в оркестре. Музыкальные характеристики представителей группы стариков, напротив, максимально контрастны: краткое выступление трусливого зайки Тартальи, в котором косноязычная скороговорка накладывается на судорожно-конвульсивный танец, полностью проти-

воположно флегматичному монологу Панталоне с намеком на импрессионистские эффекты в плывущих звучностях. Внутренне неоднородным является псевдогероический монолог капитана Спавенты с его мозаичным арсеналом: от неизменных атрибутов “*La tempesta*” и веберовской «романтики ужасов» до бесхитростного песенно-бытового тематизма.

Значительно более сжатая вторая часть оперы, она отмечена резкой сменой модуса авторского высказывания: действие спектакля словно бы перемещается в театр Гиньоль. Неумолимо нарастающая динамика развития приводит к «трагической» кульминации, выделенной хроматизированной синкопированной темой скрипок на фоне диссонирующих созвучий духовых и литавр, и развязке — метафорической расправе Орфея над «шутовским» искусством. Но неожиданный побег Арлекина в финале оперы молниеносно возвращает действие на комедийную орбиту.

В условно-игровом ключе написана и третья часть триптиха Малипьеро, опера «Орфей, или Восьмая канцона». Стилиевые особенности и музыкальный язык этой оперы заставляют вспомнить нарочито «кукольный», «игрушечный» тематизм «Смерти масок» (техника *ostinato*, сегментированная мелодика, полифункциональные гармонии, метроритмические сдвиги, остроумные инструментальные решения). Однако драматургическая модель, которую представляет композитор на завершающей стадии «Орфеид», максимально усложнена. Третью часть триптиха отличает сюжетная, композиционная и сценическая многоуровневость. Здесь, по словам С. Н. Богоявленского, «*причудливо сплетаются миф и разные срезы истории*» [5, 51], играют куклы и настоящие актеры. Согласно замыслу композитора-либреттиста, действие разворачивается в четырех плоскостях.

Поднимается занавес. Декорации воссоздают интерьер тетра XVIII века. Кресла в зале, расположенном на сцене, стоят спиной к зрителям. На заднем плане второй занавес. Публика бесцельно слоняется в ожидании спектакля. Навязчивый кавалер-графоман, пение которого перебивают выкрики продавца прохладительных напитков, пытается покорить скучающую даму своим мадригалом: «Я смотрю на вас влюбленно, ваши губы грациозны, но обидят без гордыни — могут “нет” они сказать мне»⁷. Входят Король и Королева, занимают почетные места в первом ряду. Поднимается второй занавес. За ним три сцены: слева сидят ученые мужи в париках, справа озорные мальчишки из простонародья, на центральной площадке марионетки разыгрывают пародию на античную трагедию, в которой участвуют Нерон, его мать Агриппина, раб и палач (причем куклу Нерона изображает актер-певец). Всемогущий император приказывает казнить тысячи рабов, убить мать и зажечь Рим, как праздничный факел. Публика на сцене реагирует на представление по-разному: разгневанные парики кричат, угрожают кулаками и тростями Нерону (кто-то

⁷ Цит. по клавиру: Malipiero G. F. *Orfeo, ovvero L'Ottava canzone*. Chester, London, 1922. P. 3. Здесь и далее переводы выполнены автором настоящей статьи.

падает в обморок), дети же аплодируют и неистово вопят «Браво!». Внезапно все три внутренних театрала погружаются во мрак, и на авансцену выходит Орфей с лирой, но в костюме паяца. Его монолог о бездушии и бездуховности толпы, не ценящей истинное искусство, погружает зрителей в сон. Бодрствует лишь Королева. Она протягивает руки Орфею, тот спрыгивает со сцены, они целуются и убегают.

Условно-игровой концепции опер «Смерть масок» и «Орфей, или Восьмая канцона» резко контрастирует II часть триптиха, опера «Семь канцон». В цикле со столь сложным жанрово-драматургическим решением ей отведена роль драматического центра композиции. Здесь в необычном соединении сосуществуют реальные образы и ускользающие символы, архаика и современность. Литературная основа оперы представляет собой компиляцию старинных итальянских текстов, почерпнутых Малипьери в поэзии XIII–XVI веков⁸. Однако сюжетные прообразы «Семи канцон» навеяны реальными жизненными наблюдениями Малипьери, которые композитор изложил в своих воспоминаниях.

В Венеции я несколько раз встречал нищих музыкантов: хромого скрипача и слепого гитариста, сопровождаемых женщиной <...>. Мое внимание привлекала их крайняя антимузыкальность. В один прекрасный день слепой остался совсем один со своей старой гитарой: его подруга сбежала с хромым скрипачом. Эта маленькая драма подсказала мне первую канцону «Бродяги».

Однажды вечером в Риме в церкви святого Августина женщина молилась перед образом Мадонны. Монах готовил храм к закрытию. Он гасил свечи, расставлял стулья и гремел связкой ключей <...>. Приблизившись к женщине, монах предложил ей выйти. Она встала и, не поднимая глаз, проследовала к двери. Вторая канцона «Вечерня» родилась из этого таинственного сумеречного явления.

Проходя мимо дома у подножия Монте Граппы⁹, я всегда слышал жалобный плач женщины, напевавшей детские песни. Это была несчастная мать, потерявшая на войне сына и сошедшая с ума от страданий <...>. В этом трагическом эпизоде я нашел начало для третьей канцоны «Возвращение».

Пьяницу (четвертая канцона) я увидел в Венеции; там же, в Венеции, я наблюдал картину отпевания умершей на фоне звучащей серенады (пятая канцона).

В Ферраре, в церкви во время похорон, меня поразила звонарь (шестая канцона), который, звоня в колокол об умершем, насвистывал «*La donna e mobile*»¹⁰. Я заменил похороны пожаром и, чтобы нарисовать равнодушные звонаря, заставил его петь почти нецензурную песню.

⁸ В текст «Семи канцон» вошли стихи Якопоне да Тоди (Якопо Бенедетти, 1230–1306), Анджеоло Полициано (Анджеоло Амброджини, 1454–1494) и других авторов, см.: [1, 380].

⁹ Одна из вершин венецианских Предадьп.

¹⁰ Песенка Герцога из «Риголетто» Верди.



Третья канцона «Возвращение». Театр Малибран, Венеция, март 2012 г. В роли Матери Франческа Джербази¹⁴

The third canzona "The Return". Teatro Malibran, Venice, March 2012. As Mother Francesca Gerbasi

венецианского оперного театра Малибран в марте 2012 года (в работе над спектаклем принимали участие студенты консерватории «Бенедетто Марчелло», пост директора которой с 1939 по 1952 год занимал Малипьеро, и история которой, как справедливо замечает Е. В. Панкина, *«отражает глубокую погруженность венецианского профессионального образования в исторические и художественные традиции великого города»* [8, 16])¹⁵.

В каждой из «Семи канцон» Малипьеро, по наблюдению О. А. Гумеровой, *«раскрываются пронзительные истории, буквально выхваченные из жизни, где трагедия соседствует с комедией, а жизнь со смертью»* [9, 8]. Пытаясь изобразить живую реальность, композитор, в сущности, создает символический намек на нее. Малипьеро не наделяет своих персонажей именами и не дает конкретных обозначений времени и места действия, ограничиваясь лишь общими замечаниями. Так, авторская ремарка из третьей канцоны «Возвращение» уточняет: «Дождливый осенний день. Комната. Окна и двери закрыты. В кресле сидит старая душевнобольная женщина, которая оплакивает потерянного сына»¹⁶.

От пунктиром намеченных, недосказанных историй веет духом условности. Эффект эмоционального отстранения усиливается за счет архаичных текстов, сообщающих сочинению Малипьеро вневременной, надличностный оттенок. Сочетание почти эпического вербального языка с музыкой, исполненной сильной экспрессии, придает неповторимый облик «Семи канцонам».

¹⁴ Фотография с официального сайта режиссера Фр. Белотто. URL: <https://www.francescobellotto.it/le-sette-canzone.html> (дата обращения: 12.10.2024).

¹⁵ Оперы Малипьеро исполняются крайне редко. Упомянутая постановка стала одним из ярчайших событий музыкально-театральной жизни Италии последнего 15-летия.

¹⁶ Цит. по клавиру: Malipiero G. F. Sette canzoni. Chester, London, 1919. P. 33.

* * *

Главным смысловым пластом многомерного целого «Орфеид» является предложенная Малипьеро эстетическая дискуссия. Балаганная комедия с масками или «высокое» профессиональное искусство, отражающее саму реальность? Эстетика представления или эстетика переживания? Игра или драма? Эти дилеммы остаются неразрешимыми для автора «Орфеид». Первоначальный выбор Малипьеро в пользу драматизированных «Семи канцон» корректируется эпилогом. В финале «Восьмой канцоны» благородный Орфей появляется в обличье паяца, флиртует с Королевой и умыкает ее, совсем как Арлекин Коломбину. Эстетическая концепция триптиха получает «открытый финал» — *non finita*...

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Waterhouse J. C. G.* Gian Francesco Malipiero. The Life, Times and Music of a Wayward Genius. — Overseas Publishers Association, 1999. — 420 p.
2. *Labroca M.* Malipiero, musicista veneziano. — Venice/Rome: Istituto per la Collaborazione Culturale, 1957. — 64 p.
3. *D'Amico F.* Ragioni umane del primo Malipiero // L'opera di Gian Francesco Malipiero, saggi di scrittori italiani e stranieri / Ed. G. Scarpa. — Treviso: Canova, 1952. — P. 110–126.
4. *Waterhouse J. C. G.* Malipiero G. F. // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vol. Vol. 15 / Ed. by St. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. — London: Macmillan; New York: Grove, 2002. — P. 697–704.
5. *Богоявленский С. Н.* Итальянская музыка первой половины XX века: Очерки. — Л.: Музыка, 1986. — 142 с.
6. *Mosso C.* Il teatro di Gian Francesco Malipiero // Storia dell'opera. Vol. 1: L'opera in Italia. T. 2. / Diretta da A. Basso. — Torino: UTET, 1977. — URL: <http://www.rodioni.ch/malipiero/utet1.html> (дата обращения: 12.10.2024).
7. *Рудко М. В.* Образ Венеции в оперном театре Малипьеро // Опера в музыкальном театре: история и современность. Сборник статей по материалам Четвертой Международной научной конференции / ред.-сост. И. П. Сусидко. Т. 1. — Москва: РАМ имени Гнесиных, 2019. — С. 507–515.
8. *Панкина Е. В.* Из истории формирования венецианской консерватории «Бенедетто Марчелло» // Университетский научный журнал. — 2022. — № 66. — С. 13–17. — DOI: 10.25807/22225064_2022_66_13.
9. *Гумерова О. А.* Оперный цикл: феномен, история развития, проблема внутреннего единства // Восточноевропейский научный журнал. — 2023. — № 7 (92). — Часть 1. — С. 4–10. — DOI: 10.31618/ESSA.2782-1994.2023.1.92.378.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

М. В. Рудко — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

REFERENCES

1. *Waterhouse J. C. G.* Gian Francesco Malipiero. The Life, Times and Music of a Wayward Genius. Overseas Publishers Association, 1999. 420 p.
2. *Labroca M.* Malipiero, musicista veneziano [Malipiero, Venetian musician]. Venice/Rome: Istituto per la Collaborazione Culturale, 1957. 64 p.

3. *D'Amico F.* Ragioni umane del primo Malipiero // L'opera di Gian Francesco Malipiero, saggi di scrittori italiani e stranieri [Human reasons of the first Malipiero // The work of Gian Francesco Malipiero, essays by Italian and foreign writers] / Ed. G. Scarpa. Treviso: Canova, 1952. P. 110–126.
4. *Waterhouse J. C. G.* Malipiero G. F. // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vol. Vol. 15 / Ed. by St. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan; New York: Grove, 2002. P. 697–704.
5. *Bogoyavlenskyj S. N.* Ital'yanskaya muzyka pervoj poloviny XX veka: Ocherki [Italian music of the first half of the 20th century: Essays]. Leningrad: Muzyka, 1986. 142 p.
6. *Mosso C.* Il teatro di Gian Francesco Malipiero // Storia dell'opera. Vol. 1: L'opera in Italia. T. 2. / Diretta da A. Basso [The theatre of Gian Francesco Malipiero // History of opera. Vol. 1: The opera in Italy. T. 2. / Directed by A. Basso]. Torino: UTET, 1977. URL: <http://www.rodoni.ch/malipiero/utet1.html> (accessed: 12.10.2024).
7. *Rudko M. V.* Obraz Venetsii v opernom teatre Malipiero // Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost'. Sbornik statej po materialam IV Mezhdunarodnoj nauchnoj konferentsii / red.-sost. I. P. Susidko. Tom 1 [The image of Venice in opera theatre of Gian Francesco Malipiero // Opera in Musical Theater: History and Present Time. Proceedings of the 4th International Academic Conference / ed. by I. P. Susidko. Volume 1]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2019. P. 507–515.
8. *Pankina E. V.* Iz istorii formirovaniya venetsianskoj konservatorii "Benedetto Marchello" [From the History of the Benedetto Marcello Conservatory of Venice] // Humanities & Science University Journal. 2022. № 66. C. 13–17. DOI: 10.25807/22225064_2022_66_13.
9. *Gumerova O. A.* Opernyj tsykl: fenomen, istoriya razvitiya, problema vnutrennego edinstva [Opera cycle: phenomenon, history of development, the problem of internal unity] // East European Scientific Journal. 2023. № 7 (92). V. 1. P. 4–10. DOI: 10.31618/ESSA.2782-1994.2023.1.92.378.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Mariya V. Rudko — Cand.Sci. (Arts), Assistant professor of Foreign Music History Department at Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 14.06.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 18.07.2024

Принята к публикации / Accepted: 02.09.2024

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-44-55



Русский музыкальный авангард начала XX века и «Нос» Д. Шостаковича



Александр Иванович Демченко

Саратовская государственная консерватория
имени Л. В. Собинова, Саратов, Россия,
alexdem43@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>

Аннотация: Статья посвящена опере Д. Шостаковича «Нос», которая рассматривается в контексте отечественного авангарда начала XX века. Отмечается достаточно широкий спектр художественного поиска представителей раннего авангарда в русской музыке: поли-тональность и многосекундовая аккордика (В. Ребиков), атонализм и принципы серийной организации звукового материала (Е. Голышев, Н. Рославец), опыты четвертитоновой музыки (А. Авраамов, И. Вышнеградский, А. Лурье, М. Матюшин), предвосхищение пуантистики и минимализма, апробация приемов шумовой, конкретной и электронной музыки (А. Лурье, Н. Обухов), конструктивно-урбанистические устремления (В. Дешевов, А. Мосолов).

Констатируется тот факт, что к этой панораме русского музыкального авангарда необходимо присоединить тех творцов искусства, творческие искания которых были не менее интенсивны, а плодотворность начинаний оказалась исключительно важной — имеется в виду интенсивность художественных исканий позднего А. Скрябина, И. Стравинского и С. Прокофьева. Не меньшей смелостью новаций отличался и ранний Д. Шостакович, самым радикальнымopusом которого стала опера «Нос». В статье подробно рассматриваются основные параметры её «авангардности»: гротесковая направленность, пародийная природа, парадоксальность, эстетика абсурда, сгущенный критицизм, демонстративная нестандартность представленческого действия и экспериментальный характер инструментальной партитуры.

Ключевые слова: русская музыка, начало XX века, ранний авангард, опера Шостаковича «Нос»

Для цитирования: Демченко А. И. Русский музыкальный авангард начала XX века и «Нос» Д. Шостаковича // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 4. С. 44–55. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-44-55

Musical theater

Original article

Russian musical avant-garde of the early 20th century and D. Shostakovich's "The Nose"

Alexander I. Demchenko

L. V. Sobinov Saratov State Conservatory, Saratov, Russia,
alexdem43@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>

Abstract: The article is devoted to D. Shostakovich's opera "The Nose", which is considered in the context of the Russian avant-garde of the early XX century. It is noted a rather wide range of artistic search of representatives of the early avant-garde in Russian music: polytonality and multi-second chords (V. Rebikov), atonalism and principles of serial organisation of sound material (E. Golyshchev, N. Roslavets), experiments of quarter-tone music (A. Avraamov, I. Vyshegradsky, A. Lurie, M. Matyushin), anticipation of pointillism and minimalism, approbation of noise, concrete and electronic music techniques (A. Lurie, N. Obukhov), constructive-urban aspirations (V. Deshevov, A. Mosolov).

It is then stated that this panorama of the Russian musical avant-garde must be joined by those creators of art whose creative endeavours were no less intense and whose fruitfulness of endeavours proved to be extremely important — we mean the intensity of the artistic endeavours of the late A. Scriabin, I. Stravinsky and S. Prokofiev. The early D. Shostakovich, whose most radical opus was the opera "The Nose", was no less daring in his innovations. The article discusses in detail the main parameters of its "avant-garde" character: grotesque orientation, parodic nature, paradoxicality, aesthetics of absurdity, condensed criticism, demonstrative unconventionality of the performance and experimental nature of the instrumental score.

Keywords: Russian music, early XX century, early avant-garde, Shostakovich's opera "The Nose"

For citation: Demchenko A. I. Russian musical avant-garde of the early 20th century and D. Shostakovich's "The Nose". *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(4):44-55. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-44-55

На первый взгляд, авангардные тенденции в русской музыке начала XX века существенного распространения не получили — ни в сравнении с аналогичными явлениями в зарубежной музыке, ни тем более в сопоставлении с тем, что происходило в отечественном и мировом изобразительном искусстве.

Такую точку зрения можно принять только в том случае, если причислять к авангарду лишь несколько композиторов второго ряда, имеющих касательство к активному поиску радикально новых систем и средств художественного выражения.

Одним из самых ранних «разведчиков будущего» иногда упоминается В. Ребиков, который *«первым в русской музыке использовал возможности целотонавого звукоряда как единственной основы для построения музыкального произведения, применил раньше Скрябина “прометеев” аккорд и раньше Дебюсси терпкие гармонические сочетания и параллельное движение, раньше Мийо использовал политональность и раньше Коуэлла многосекундовые аккорды»* [1, 4] и который к тому же ввел квартаккордику еще в 1890-е годы и атональность в конце 1900-х (опера «Бездна»).

Уже в 1910-е годы находим среди представителей авангарда не более семи фигур. Их творческий поиск осуществлялся по следующим направлениям:

- атонализм и принципы серийной организации звукового материала (Е. Гольцшеф, Н. Рославец);
- опыты в области четвертитоновой музыки и других видов ультрахроматики (А. Авраамов, И. Вышнеградский, А. Лурье, М. Матюшин);
- предвосхищение пуантилистики и минимализма, апробация приемов шумовой, конкретной и электронной музыки, реформаторские начинания в области нотной записи (А. Лурье, Н. Обухов).

Наибольший художественный и теоретический резонанс получили искания Н. Рославца: созданная им, по его собственному определению, *«новая система организации звука»* (с центральным элементом в виде «синтетаккорда») представляла собой самостоятельно разработанный аналог системам Новой венской школы, причем аналог не столько додекафонии А. Шёнберга, сколько сериализму А. Веберна.

В картине музыкального искусства 1920-х годов к названным первоходам обычно присоединяют В. Дешева и А. Мосолова с их конструктивно-урбанистическими устремлениями. Причем, пожалуй, наиболее примечательны в данном отношении опусы, составившие музыкальную ветвь так называемого «производственного искусства», с характерными для него опытами воспроизведения различных рабочих процессов с соответствующей ролью всевозможных звукоизобразительных имитаций: шума и грохота, монотонного перестука двигателей, шорохов и скрежета трущихся частей механизмов, металлического лязга, свистков, сигналов... Один из таких опытов, весьма шумевший в свое время, — симфонический эпизод из балета Мосолова «Сталь» под названием «Завод» («Музыка машин»).

Казалось бы, этим все и ограничивается: девять имен и главное — подтвердившаяся в ходе времени весьма скромная результативность собственно художественного потенциала всего, что вышло из-под их композиторского пера.

Однако в таком, широко распространенном построении панорамы русского музыкального авангарда совершенно безосновательно игнорируются несколько творцов искусства, творческий поиск которых был не менее интенсивен, а плодотворность начинаний оказалась исключительно важной и влияние на мировой художественный процесс в высшей степени значимым.

Имеются в виду *И. Стравинский* и *С. Прокофьев*, которым принадлежат эпохальные открытия как в сфере звуковой технологии, так и в кардинальном обновлении образного мира. Кроме того, предтечей музыкального авангарда можно по праву считать позднего *А. Скрябина*, поскольку он вплотную «*подошёл к тому рубежу, за которым кончалась эра традиционного тонального мышления и вступали в силу новые закономерности строения музыкальной речи*» [2, 326].

Достойным «партнером» этих светил по смелости новаций и высокому художественному классу явился в ряде своих ранних произведений молодой *Д. Шостакович*, выступивший во второй половине 1920-х — начале 1930-х годов (в числе его наиболее радикальных опусов этого времени — Первая фортепианная соната и Вторая симфония).

Назвав эти фигуры, мы получаем совершенно иную «планку» спектра и продуктивности русского музыкального авангарда первой волны.

Новаторские искания сильнее всего затронули музыкальный театр начала века. Наибольшей органичностью выделилось тогда сделанное в области балета, чему способствовало то приоритетное положение, которое приобрели на данном этапе инструментальный стиль и свободная хореографическая пластика. Здесь высшей кульминацией стала «Весна священная» Стравинского, которую справедливо именуют *катехизисом* новой музыки вообще.

Сложнее обстояло дело с обновлением оперы, где многое тормозилось теми естественными техническими ограничениями, которые ставит перед композитором природа певческого голоса. Тем не менее велись разноплановые эксперименты, преследующие своей целью коренную модернизацию столь условного, инертного и «требовательного» жанра. На отечественной почве новшества в нем начались с оперы-пародии В. Эренберга «Вампука» (1909), знаменитой не только своим названием, которое стало нарицательным, означая все ходульное и трафаретное в музыкальном театре. Шарж на условности и мишуру оперного спектакля был в ней отнюдь не дружеским; за сатириком-капустником скрывалось стремление вывернуть наизнанку сам принцип драматургии и образности классического музыкального театра, а с ним подвергнуть сомнению разумность и необходимость многого из того, что составляло суть мироощущения уходящей эпохи.

Следующей заметной вехой стала опера М. Матюшина «Победа над Солнцем» (1913). Ее премьера прошла с неслыханным скандалом, что сознательно предусматривалось творцами этого демонстративно футуристического действия. Главное достояние в нем составила не нарочито примитивистская музыка и даже не поэтическая «заумь» А. Кручёных, а сценография и костюмерия К. Малевича. Его оформление спектакля строилось на основе геометризованных форм, и сам художник считал эту работу этапной для себя: пока что бессознательно введенный здесь черный квадрат на белой простыне занавеса послужил истоком его супрематизма.

Новый прилив авангардных проб в области отечественной оперы приходится на 1920-е годы. С. Прокофьев после заведомо представленческой буф-

фа «Любовь к трём апельсинам», во многом вдохновленной театральными экспериментами В. Мейерхольтда, создает две музыкальные драмы экспрессионистского типа — «Игрок» (в исходном варианте была написана в 1916 году, но окончательно завершена десятилетием позже) и «Огненный ангел» с его сгущенно-мистической атмосферой.

Сутью обоих произведений является катастрофа личности: главные герои, словно до предела натянутые струны, постоянно находятся на грани срыва, и закономерно, что присущий им модус сверхнапряженного существования неминуемо приводит к жизненному крушению (примечательно, что в драматический исход вовлекаются и характеристические персонажи).

Прокофьев всеми силами стремился вырвать оперу из плена замкнутых музыкальных форм, сообщить ей сквозной ток напряженнейшего событийного действия. В том же направлении, непосредственного сближения со спецификой драматического спектакля, продвигались новаторски настроенные В. Дешевов («Лёд и сталь», 1929) и Л. Книппер («Северный ветер», 1930), к тому же настойчиво внедрявшие в свои партитуры дух жесткого конструктивизма.

Параллельно этому шел поиск в сфере гротесковой эскапады абсурдистского толка. В 1928 году одновременно появились оперы «Герой» А. Лурье и «Нос» Д. Шостаковича. Именно с позиций эстетики абсурда авторы стремились противопоставить вывернутой наизнанку эксцентрике сценического действия подчеркнуто серьезную, даже мрачную по своему колориту музыку и тем самым создать эффект трагикомического несоответствия.

Упомянув «Нос» Шостаковича, остановимся подробнее на этом произведении, поскольку среди ярко выраженных экспериментальных отечественных опер начала XX века она оказалась наиболее талантливой и жизнеспособной — на Западе подобное положение завоевала опера А. Берга «Воццек» (1921), ощутимо повлиявшая на становление оперной эстетики Д. Шостаковича.

В опере Шостаковича экспериментальность авангардного плана начинается с ее тотально гротесковой направленности. *Гротеск* здесь предстает во всевозможных ипостасях и нюансах — от веселого озорства, забавного комикования, ироничной эксцентриады до едкого сарказма, глумливой издевки, беспощадного бичевания.

Многие, но далеко не все из этих оттенков композитор почерпнул у Гоголя. У него же Шостакович нашел фундаментальную базу гротесковой выразительности, состоящей в острой характеристичности персонажей и их речи. Стремясь до предела сгустить это качество, авторы либретто (Е. Замятин, Г. Ионин, А. Прейс и сам композитор) не ограничились текстом повести «Нос» и сделали необходимые извлечения из целого ряда других произведений писателя: «Майская ночь», «Тарас Бульба», «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Старосветские поме-

щики», «Женитьба», «Сорочинская ярмарка», «Записки сумасшедшего», «Мёртвые души» — этот перечень красноречиво свидетельствует о желании составить своего рода компендиум гоголевской семантики.

Опираясь на характеристичность, заложенную в литературном оригинале, и всемерно гиперболизируя ее в музыкальном прочтении, композитор неоднократно называл объектом своей сатиры «*палочную эпоху Николая I*» [3, 3]. Но совершенно ясно, что адресат его оперы-гротеска был неизмеримо более широким.

Посредством аллюзии отвергая изжившее себя прошлое (идея чрезвычайно ходовая в искусстве начала XX века вообще и в явлениях радикальной ориентации в особенности), его опера еще в большей степени была нацелена на развенчание человеческих слабостей и теневых сторон актуального настоящего.

Это явно смыкалось с соответствующими устремлениями ведущих литераторов второй половины 1920-х годов — В. Маяковского (пьесы «Клоп», «Баня», ряд стихотворений), М. Булгакова (повесть «Собачье сердце» и начатый в 1929 году роман «Мастер и Маргарита»), И. Ильфа и Е. Петрова («Двенадцать стульев» были закончены в том же 1928 году, что и «Нос»).

Главной мишенью шостаковической сатиры-буффонады справедливо называют мещанство, столь громко заявившее о себе во времена пресловутого нэпа. Хотя следует оговориться, что композитора скорее интересует не мещанство как таковое, а обывательское в россиянине вообще. Он выставляет на посмеище пошлость расхожих стандартов человеческого существования, ущербность всевозможных типажей, различные «гримасы» жизни.

И опять-таки амплитуда зафиксированных при этом граней почти необъятна. С одной стороны, комизм страданий коллежского асессора Ковалёва может вызвать иногда чуть ли не сочувствие. С другой стороны, Шостакович дает понять, что такие «ковалёвы», сбившись в массу, способны на что угодно.

В этом смысле кульминацией оперы следует считать сцену поимки Носа в седьмой картине, когда люди, находящиеся на станции дилижансов, с остервенением бьют его с криком «*Так его!*» (повторяется 38 раз — подобный эффект механичного вдалбливания Шостакович использует многократно). Здесь зрителю уже не до смеха: озверение обывательской толпы, выраженное через устрашающее «уханье» всего певческого и оркестрового состава (усилено режущей диссонантностью 11-звучного кластера) заставляет испытать самые негативные ощущения.

В множественном спектре гротеска выделим два полюса, имеющие к тому же противоположную социальную окрашенность.

С одной стороны, это солидный «респект», более всего ассоциируемый с обликом бюрократии как царских времен, так и новейшей генерации послеоктябрьской поры. Персоны подобного рода изъясняются невероятно витийственно, выспренне, в выхолощенно-претенциозном роде — первые образчики этого высокого «штиля» дает Нос, пока он выдает себя за статского

советника «по учёной части» (к слову, его вокальная партия предназначена для тенора, поющего с закрытым носом).

С другой стороны, это то, что получило хождение в искусстве 1920-х годов под названием «хулиганские мотивы» (к примеру, их носителем в поэзии некоторое время был С. Есенин). Вступление к I действию, задавая тон всей опере, как раз и выдержано в таком наклонении. Здесь воссоздается личина завсегдатаев улицы или даже подворотни с их циничной ухмылкой, разнузданностью, с их потребностью паясничать, охаивать, изыматься, осквернять. Отсюда на последующие аналогичные эпизоды проецируются ритмы трепака, крикливые, «язвительные» и «освистывающие» тембры духовых, а также нонлегатная артикуляция, временами приближающаяся к приемам пуантилистики (см. перебросы кратких мотивов и отдельных «точек» от инструмента к инструменту в цц.10–18).

Гротеск сатирического плана невозможно представить вне *пародийности*, и качество это претворено в опере Шостаковича на максимуме. Здесь и издевка над закосневшими оперными штампами, и использование традиционных жанровых форм в их гипертрофированной или резко деформированной подаче (вальс, полонез, похоронный марш), и весьма прозрачные аллюзии на широко известные фрагменты классической музыки.

По части последнего из названных моментов целый перечень приведен в исследовании А. Бретаницкой: «Приметы оперного материала Чайковского встречаются не раз. Возбуждённая речитация главного героя на фоне молитвенного хора (“Казанский собор”) использует приём, использованный в начале сцены в казарме из “Пиковой дамы”. Хрупкая сквозная тема “вздохов” в моносцене Ковалёва из 6-й картины могла иметь прообразом “секвенцию Татьяны” из “Онегина”. В ариозо Старой барыни слышится намёк на романс Полины, в репликах Приживалок — на оркестровый отыгрыш песенки Графини из “Пиковой дамы”. В квартетной сцене из 8-й картины утрирован композиционный приём начального квартета из “Евгения Онегина”. В музыке “Носа” то и дело мелькают мотивы и целые отрезки мелодий, отчётливо или отдалённо напоминающие то арии Бориса Годунова или Грязного, то наигрыш Леля, то тему Золотого петушка» [4, 39].

* * *

В гротескно-пародийной природе оперы «Нос» многое основано на принципе *парадоксальности*. В самом главном, касающемся данного принципа, Шостакович следовал за первоисточником, о чем он накануне премьеры в 1929 году писал, что сюжет этот привлек его «своим фантастическим, нелепым содержанием, изложенным Гоголем в сугубо реалистических тонах» [5, 12].

Эффект такого «фантастического реализма» композитор усиливает путем сопряжения противоположно направленных векторов: комизм сценического действия — подчеркнуто серьезный тон музыки. Один из приемов состоит

в том, что зафиксированному в литературном тексте ничтожно мелкому, пустячно бытовому нарочито придается выраженная в звуках весомость, значительность.

Так, первое высказывание Ковалёва на словах «*Вчерашним вечером вскочил у меня прыщик на носу*» подается в характере возвышенно-проникновенного ариозо, чуть ли не величественно. Или в следующей, четвертой картине, фоном для диалога (Ковалёв пытается усовестить сбежавший от него Нос) становится торжественная, отрешенно-холодная красота молитвенных хоралов, возносимых под своды Казанского собора.

Композиция оперы перенасыщена парадоксами самого разного свойства. Оркестровый антракт к шестой картине представляет собой детально разработанную, грандиозную по звучанию, намеренно «ученую» фугу, заведомо нелепую в контексте комедийного действия. А сама картина открывается чапушкой Ивана, лакея Ковалёва (это единственный выход за пределы гоголевского текста — в качестве квази-фольклорной вставки взяты слова Смердякова из романа Достоевского «Братья Карамазовы»).

И мало того, что в противовес только что звучавшей нарочито приподнятой академической полифонии преподносится разбитная, «забористая» песенка этого охальника «*Непобедимой силой привержен я к милой*», еще к тому же привычная аура симфонического оркестра сменяется «доподлинным» брэнчаньем двух балалаек, что являло собой бытовизм, дотоле недопустимый в оперном театре (примечательна ремарка «*В передней на диване лежит Иван, играет на балалайке, плюёт в потолок и поёт*»).

Приведенный пример прямого включения жанровой природы через соответствующие звуковые реалии приближает нас к более существенному: выворачивая наружу изнанку своих персонажей, Шостакович часто прибегает к натуралистическому гротеску, не чуждаясь и открытого физиологизма. Так, экспонирование главного героя начинается с его пробуждения. Утренние «отправления» смакуются в мельчайших подробностях и с завидной изобретательностью: Ковалёв четырнадцать раз произносит свое «*Бррр*» во всевозможных вариантах интонирования, а разного рода инструментальные уподобления зевоте, откашливанию и сморканию передаются солирующими контрафаготом, тромбоном и скрипками форшлагами, *glissandi*, флажолетами.

Натуралистические средства с подключением к ним «физиологизмов» становятся трамплином для выхода к моделированию явной патологии отдельных персонажей. Это начинается уже с первой сцены, где, выгоняя мужа-цирюльника с обнаруженным в хлебе носом, Прасковья Осиповна непрерывно повторяет слово «*Вон!*» 46 раз. Ввиду резкой деформации бытовой речи и этих истошных воплей житейская свара скорее напоминает припадок безумия, а «*сварливая жена*» (Д. Шостакович) — оголтелую истеричку.

В следующей картине свой вариант «отклонений от нормы» преподносит образ Квартального надзирателя. Композитор избирает для него редчайший, специфический тембр, тенор-альтино, и «загоняет» его в предельно высокую

тесситуру (вплоть до *es* второй октавы), что пояснялось им так: «*Это полицейский чиновник, который разговаривает крича*» [6, 103].

Помимо интонационного излома истошно-патетических тирад Шостакович высмеивает дутое фанфаронство этого держиморды оглушительно-трескучим, дребезжащим тремоло ансамбля домр (еще одна тембровая натурализация!). Данная фигура является для композитора объектом самого пристального внимания. Выводя это «*значительное лицо*» как «*одержимого административным восторгом*» (Д. Шостакович), он использует все возможности художественного гиперболизма, чтобы создать злую карикатуру на олицетворяемую им власть.

В частности, когда Квартальный впервые является провинившемуся цирюльнику в виде устрашающего призрака, Шостакович портретирует его через пародийную метаморфозу торжественного полонеза екатерининских времен «*Гром победы, раздавайся*» (искаженная коллажная цитата из музыки О. Козловского).

Многое из сказанного выше подводит к выводу о демонстративном алогизме как одной из важнейших установок оперы «Нос». А это, в свою очередь, определяет ее облик как комедии несусветных казусов, как сатиры-фантазмагии и тем самым побуждает говорить о совершенно очевидной *эстетике абсурда*.

Абсурдистская тенденция с особой ясностью выступает на передний план в моменты «тупиковой» формализации художественного материала. Своего предела это достигает в завершении пятой картины, где восемь дворников подают в газету объявления. Каждый из них интонирует *свой* текст отрывистыми звуками («разорванные» восьмые) *своей* мелодической линии абсолютно независимо от других.

Вновь, как отмечалось это по адресу Вступления к I действию, возникает сближение с пуантилистской техникой, но теперь звуковой пучок складывается в контрапункт бессмыслицы, когда ни поющие не слышат друг друга, ни зритель не понимает ни слова. Это отдаленно напоминает изощрения изоритмического гокета Раннего Возрождения, а идея использовать соответствующие тексты, возможно, была инспирирована вокальным циклом А. Мосолова «Газетные объявления» (1926).

Нетрудно понять корни абсурдистской позиции автора. Рисуя пеструю галерею «лиц, типичных своим ничтожеством», впереди которых шествует майор Ковалёв, «*беспомощный пошляк*» (слова Д. Шостаковича [5, 12]), он раскрывал вздор и суету человеческую, доведенную до идиотии, никчемность и бессмысленность жизни такой породы людей, мертвящую казенщину существования, что оборачивается всякого рода химерами и аномалиями.

О видимой, сюжетно оформленной части предстоящего здесь айсберга абсурда И. Соллертинский писал: «“Нос” — это остроумнейшее разоблачение механизма обывательской “утки”. Зародившийся из ничего вздорный слух, пусть-як-анекдот распухает до пределов фантастического мыльного пузыря и затем лопается с треском, оставляя, как и следовало ожидать, пустое место» [7, 15].

* * *

Сгущенный критицизм, доходящий до нигилистического перечеркивания всего и вся, вызвал, как необходимость, обращение к экстремальным средствам выразительности, что определило открыто экспериментальную направленность оперы «Нос».

Появлению данного произведения Д. Шостакович в известной мере был обязан В. Мейерхольду, его новаторским режиссерским исканиям, его пониманию сценической условности и его чисто «представленческой» трактовке театрального спектакля. Это композитор прекрасно сознавал и сам: *«Я жил у Всеволода Эмильевича на Новинском бульваре. Тогда я много работал, сочиняя оперу “Нос”. Несомненно, он оказал на меня творческое влияние. Я как-то по-иному даже стал писать музыку. Хотелось мне в чём-то стать похожим на Мейерхольда»* [8, 53].

Импульсы, идущие от Мейерхольда, особенно ощутимы в активном сближении этой оперы с формами драматического театра. Шостакович, по его словам, *«менее всего руководился тем, что опера есть по преимуществу музыкальное произведение. В “Носе” элементы действия и музыки уравнены. Ни то, ни другое не занимает преобладающего места. Таким образом, я пытался создать синтез музыки и театрального представления»* [9, 11].

Не случайно либретто практически целиком составлено из прозаического текста. В результате вокальный ряд основан главным образом на разговорных интонациях и в целом он свободно сочетает распевный или говорный речитатив и декламационную речь. Это облегчает возможность стремительного развертывания действия, чему способствует и монтажная драматургия, идущая от кинематографа, с которым юный Шостакович имел прямое соприкосновение в качестве тапера на сеансах «великого немого».

О подчеркнутой нестандартности первой оперы Шостаковича красноречиво говорит задействованное им невероятное множество персонажей. Их 78 (!), не считая ансамбля приживалок и хора, представляющего молящихся, отъезжающих, провожающих, обывателей, полицейских, евнухов.

Создается впечатление, что, пренебрегая какими бы то ни было традиционными ограничениями оперной сцены, композитор хотел вывести на нее всю «Расею»: чиновники, военные, студенты, праздношатающиеся, дамы и господа разного «калибра», полицейские, пожарные, торговки, дворники, лакеи и т.д., и т.п.

И, напротив, совершенно неожиданно в оркестре он вместо, казалось бы, обязательного большого состава сводит группу духовых инструментов к отдельным солистам, правда, выигрывая этим в так необходимой ему острой характерности, причем настолько, что духовая окраска оказывается здесь доминирующей.

О сугубом «экслюзиве», связанном с введением народных музыкальных инструментов, уже говорилось (это опять-таки служит обострению тембро-

вой характерности), поэтому остается упомянуть о чрезвычайном расширении батареи ударных — до десяти наименований.

Именно с этим инструментарием связано совершенно небывалое: для него композитор написал самостоятельный номер — Антракт к третьей картине, чем был невероятно сильно проакцентирован свойственный опере дух авангардного эксперимента (стоит напомнить, что на Западе первая композиция для ударных появится только три года спустя — «Ионизация» Э. Вареза, 1931).

Ультрарадикальная настроенность рассмотренной партитуры заставила одного из ведущих исследователей современного оперного творчества сделать следующий вывод: «Опера “Нос” является кульминацией “современничества” в советском музыкально-сценическом искусстве» [10, 48]. К этому можно добавить то, что она явилась и пиком гротеска, а также пиком критицизма в отечественной и мировой музыке начала XX века. То, что в 1915 году было заявлено в компактной форме фортепианного цикла С. Прокофьева «Сарказмы», развернуто здесь в обширнейшую панораму конкретных «масок» трехактного сценического лицедейства.

Пронизывающий оперу «Нос» пафос тотального отрицания способен вызвать у определенной части зрителей-слушателей чувство неприятия и даже отвращения, настолько в этих звуковых «капричах» могут отталкивать зарисовки людского уродства.

Однако будем помнить, что эта исключительно сложная по технике письма, виртуознейшая партитура появилась в результате высочайшего вдохновения. Композитор работал над ней с огромным увлечением, написав ее за два с небольшим месяца, вложив в нее все дерзкое буйство своей творческой молодости.

Обезоруживающая талантливость этого произведения заставляет иначе подойти к заложенной в нем проблеме «негатива». Ведь рефлексировать в данном случае приходится не столько по поводу искусства, сколько по поводу самой действительности, так как именно она выдвинула подобные явления, которые были отражены в зеркале художественного творчества.

Кстати, следует заметить, что указанная ситуация фиксировалась эстетической мыслью еще в XIX столетии: «Различие между прекрасным и безобразным в искусстве не совпадает с тем же различием в жизни. Уродливое, ужасное, отвратительное, правдиво и поэтично перенесённое в область искусства, становится прекрасным, восхитительным, возвышенным, ничего не потеряв в своей чудовищности. Хорошо выполненное и плохо выполненное — вот что такое прекрасное и уродливое в искусстве» [11, 84].

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Томпакова О. М. Владимир Иванович Ребиков. — Москва: Музыка, 1989. — 232 с.
2. Скрябин А. Н. — Москва: Сов. композитор, 1973. — 546 с.

3. *Шостакович Д.* Собрание сочинений. Т. 18. — Москва: Музыка, 1981. — 420 с.
4. *Бретаницкая А. Л.* «Нос» Д. Д. Шостаковича. — Москва, Музыка, 1983. — 180 с.
5. Рабочий и театр. — 1929. — № 24.
6. *Шостакович Д.* О времени и о себе. — Москва: Сов. композитор, 1980. — 375 с.
7. Рабочий и театр. — 1930. — № 7.
8. Театр. — 1974. — № 2.
9. Рабочий и театр. — 1930. — № 3.
10. *Ярустовский Б. М.* Очерки по драматургии оперы XX века. Кн. 2. — Москва: Музыка, 1978. — 384 с.
11. *Гюго В.* Собрание сочинений в 15 т. Т. 14. — Москва, ГИХЛ, 1956. — 560 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

А. И. Демченко — доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, главный редактор журнала «Манускрипт», заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования.

REFERENCES

1. *Tompakova O.* Vladimir Ivanovich Rebikov. Moscow: Muzyka, 1989. 232 p.
2. *Skrjabin A. N.* Moscow: Sov. kompozitor, 1973. 546 p.
3. *Shostakovich D.* Sobranie sochinenij, t.18 [Collected Works, vol. 18]. Moscow: Muzyka, 1981. 420 p.
4. *Bretanickaja A.* "Nos" D. D. Shostakovicha ["Nos" by D. D. Shostakovicha]. Moscow: Muzyka, 1983. 180 p.
5. *Rabochij i teatr* [Worker and theater]. 1929. No. 24.
6. *Shostakovich D.* O vremeni i o sebe [About Time and About Myself]. Moscow: Sov. kompozitor, 1980. 375 p.
7. *Rabochij i teatr* [Worker and theater]. 1930. No. 7.
8. *Teatr* [Theater]. 1974. No. 2.
9. *Rabochij i teatr* [Worker and theater]. 1930. No. 3.
10. *Jarustovskij B.* Oчерки po dramaturgii opery XX veka. Kn. 2 [Essays on the Dramaturgy of Twentieth Century Opera. Book 2]. Moscow: Muzyka, 1978. 384 p.
11. *Gjugo V.* Sobranie sochinenij v 15 t. T. 14 [Sobranie sochinenij v 15 t. T. 14]. Moscow, GIHL, 1956. 560 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Alexander I. Demchenko — Dr.Sci. (Arts), Professor of L. V. Sobinov Saratov State Conservatory, Editor-in-Chief of "Manuscript" magazine, Honored Art Worker of Russia, Honored Worker of Science and Education.

Поступила в редакцию / Received: 05.06.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 08.07.2024

Принята к публикации / Accepted: 25.07.2024

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-56-69



«Душевный тюремщик» Иоганна Непомука Нестроя и стереотипы романтического театрального искусства



Алексей Андреевич Власов

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
vlasovalexei2010@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0000-1515-4780>

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению основных сюжетных мотивов в пародии австрийского драматурга Иоганна Непомука Нестроя «Душевный тюремщик, или Адельхайда, преследуемая вдова» ("Der gefühlvolle Kerkermeister oder Adelheid die verfolgte Wittib", 1832), созданной по балету-пантомиме «Адельхайда Французская» ("Adelheid von Frankreich") Луи Анри — Чезаре Пуни.

Анализ пьесы И. Н. Нестроя позволил выявить в литературном тексте ряд сюжетных мотивов, характерных не только для балетных спектаклей первой трети XIX века, но и для целого ряда европейских опер предромантической и романтической эпохи и сделать заключение о том, что пьеса Нестроя представляет собой набор расхожих сюжетных и драматургических клише, доведенных драматургом до абсурда; в качестве объекта пародии и сатиры выступает не столько конкретный балет Анри — Пуни, сколько общий корпус музыкально-театральных текстов первой трети XIX столетия.

При рассмотрении музыкальной составляющей спектакля отмечается ее специфика и отличие от оперных пародий Нестроя — Мюллера.

Ключевые слова: И. Н. Нестрой, Ч. Пуни, А. Мюллер-старший, «Душевный тюремщик», «Адельхайда Французская», балет, пародия, опера, либретто

Для цитирования: Власов А. А. «Душевный тюремщик» Иоганна Непомука Нестроя и стереотипы романтического театрального искусства // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 4. С. 56–69. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-56-69

Musical theater

Original article

"Der gefühlvolle Kerckermeister" by Johann Nepomuk Nestroy and the stereotypes of romantic theatrical art

Alexei A. Vlasov

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
vlasovalexei2010@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0000-1515-4780>

Abstract: The article is devoted to the consideration of the main plot motifs in the parody by the Austrian playwright Johann Nepomuk Nestroy "Der gefühlvolle Kerckermeister oder Adelheid die verfolgte Wittib" (1832). Based on the pantomime ballet "Adelheid von Frankreich" by Louis Henri — Cesare Puni.

The analysis of the play by J. N. Nestroy allowed to reveal in the literary text a number of plot motifs characteristic not only for ballet performances of the first third of the XIX century, but also for a number of European operas of the pre-Romantic and Romantic era and to conclude that Nestroy's play is a set of common plot and dramaturgical clichés, brought to the point of absurdity by the playwright; the object of parody and satire is not so much a specific ballet by Henri-Pounis as a general corpus of musical and theatrical texts of the first third of the 19th century.

When considering the musical component of the performance, its specificity and difference from Nestroy — Müller's operatic parodies is noted.

Keywords: J. N. Nestroy, C. Pagni, A. Müller Sr., "Der gefühlvolle Kerckermeister", "Adelheid von Frankreich", ballet, parody, opera, libretto

For citation: Vlasov A. A. "Der gefühlvolle Kerckermeister" by Johann Nepomuk Nestroy and the stereotypes of romantic theatrical art. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(4):56-69. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-56-69

Пародия¹ — жанр, без которого невозможно представить историю венской театральной культуры. Вряд ли можно назвать хотя бы одного австрийского драматурга *Wiener Volksteater*, который в своем творчестве

¹ На сегодняшний день единого универсального определения пародии не существует. В нашей работе мы опираемся на трактовку Перле Аббружати; по ее мнению, пародия «подразумевает переделку <...> источника: она подчеркивает его недостатки, но также и его свойства <...>, гиперболизируя или "карикатуризируя" их и представляя их очевидными. Более или менее доброжелательная или злая, она всегда вызывает улыбку, как самоцель или как орудие сатиры»

обошел ее стороной. Пародия составляла значительную часть репертуара венских театров XIX столетия, а для публики посещение пародийных спектаклей было едва ли не более интересным, чем просмотр их серьезных первоисточников².

В современных исследованиях, в той или иной степени посвященных вопросам бытования венской музыкально-театральной пародии³, речь идет преимущественно о пародиях оперных. Это неслучайно, так как оперное искусство было, пожалуй, самым любимым австрийской публикой.

Оперная пародия занимает центральное положение в иерархии жанров венского народного театра. Вместе с тем определенной популярностью пользовался балет и, соответственно, балетная пародия. В частности, к ней обращался известный австрийский драматург и комедиограф Иоганн Непомук Нестрой (1801–1862).

В начале своей профессиональной карьеры Нестрой работал в театрах Амстердама, Брюнна (ныне Брно), Граца, Пресбурга (ныне Братислава), Лемберга (ныне Львов). Однако истинная удача пришла к нему в 1831 году, когда режиссер Карл Карл (1787–1854) предложил Нестрою ангажемент в качестве драматурга и комического актера на сцене театра Ан дер Вин [6, 82]. Первой работой⁴ в новом амплуа комедиографа стала пародия «Душевный тюремщик, или Адельхайда, преследуемая вдова» (*Der gefühlvolle Kerckermeister oder Adelheid, die verfolgte Wittib*). Ее премьера состоялась 7 февраля 1832 года в качестве благотворительного спектакля для известной в то время молодой актрисы — субретки Теклы Деммер-Кнайзель⁵. Музыка к спектаклю написал австрийский композитор Адольф Мюллер-старший⁶.

[1, 7–8]. Ю. С. Серенков рассматривает пародию как «способ социокультурной коммуникации в постинформационную эпоху» [2, 577]. Однако, на наш взгляд, такую же функцию она выполняла и в предшествующие столетия.

² Как отмечает в своей диссертации Н. В. Пилипенко, такое пародирование «давало жителям венских пригородов возможность познакомиться с "хитами" придворных театров, по большей части недоступных для простых венцев, но вызывавших у них естественное любопытство» [3, 127].

³ В частности, работы М. Мански [4], а также А. Sommer-Matis и Р. Штрома [5].

⁴ В этот момент драматург работал одновременно над двумя пародиями. Предполагалось, что первой на сцене будет представлена пьеса «Гвоздика и перчатка, или судьба семейства Максенфуч», в основу которой легли две оперы по мотивам сказки Золушка — Николя Изуара (1810) и Джоаккино Россини (1816). Однако ее премьера была перенесена из-за проверки цензоров, поэтому дирекция театра Ан дер Вин решила первым исполнить «Душевного тюремщика».

⁵ Текла Кнайзель (Thekla Kneisel, урожденная Деммер) (1802–1832) — австрийская актриса и оперная певица (меццо-сопрано), получившая известность благодаря исполнению партий субреток. Родилась во Франкфурте-на-Майне в семье актеров. С 15 лет начала карьеру как оперная певица в театрах Вены. Исполняла главные роли в ранних пьесах Нестрой.

⁶ Адольф Мюллер-старший (Adolf Müller senior, настоящее имя — Матиас Шмидт, 1801–1886) — австрийский композитор и капельмейстер. Музыкальное образование получил под руководством влиятельного педагога и композитора Йозефа фон Блюментала. С 1825 года работал капельмейстером в трех венских пригородных театрах — Театре в Йозефштадте, Кернтнертеатре и театре Ан дер Вин. Известен благодаря музыке к пьесам знаменитых австрийских драматургов XIX столетия.

Поводом к созданию пародии послужил исторический балет-пантомима в пяти действиях «Адельхайда Французская»⁷, шедший тогда на сцене Кернтнертортеатра⁸. В основу балета была положена драматическая легенда Августа фон Коцебу «Ангел-хранитель»⁹, посвященная истории германской императрицы — святой Адельхайды Бургундской. Она была вдовой короля Лотаря, отравленного, по преданию, маркграфом Беренгаром II. Чтобы не стать насильно супругой убийцы, Адельхайда сбежала к германскому королю Оттону Великому, за которого впоследствии и вышла замуж¹⁰.

К сожалению, пока ничего нельзя сказать о том, как соотносятся между собой драматургия балета и пародия на него, поскольку в данный момент мы не располагаем какими-либо материалами, связанными с сочинением Пуни. Зато возможно сравнить пародию Нестроя с первоисточником, а именно с пьесой Коцебу. Если Анри, что весьма вероятно, при создании либретто для своего балета следовал сюжетным мотивам Коцебу, то тогда «Адельхайда Французская» представляет собой сочинение романтического толка. Такой балет, как справедливо отмечает Т. В. Портнова, «тесно связан с национальным фольклором, легендами, <...>, он развивается в рамках романтической традиции и содержит в себе готические черты» [8, 17]. Все эти характеристики, как увидим позже, свойственны и «Ангелу-хранителю».

Рассмотрим основных персонажей обеих пьес, чтобы установить сходство и разницу между ними.

Таблица 1. Основные персонажи пьес

Table 1. The main characters of plays

«Ангел-хранитель» Коцебу	«Душевный тюремщик» Нестроя
Адельхайда, овдовевшая королева Италии	Адельхайда, преследуемая вдова
Беренгар, король Италии	Беренгарио, злой колдун, известный тиран и гонитель вдов и сирот
Гвидо	Зеленгутино, тюремщик в замке волшебника
	Далькопачо, его сын
Отто Великий, германский император	Кротто Маленький, звездный король

Как можно заметить, Нестрой сохраняет имена некоторых персонажей, лишь иногда преобразуя их (Беренгар — Беренгарио). В других случаях драматург прибегает к травестированию. Так, Отто Великий преобразует-

⁷ Балетмейстер — Луи Анри, композитор — Цезарь Пуни.

⁸ Отметим, что оба спектакля — первоисточник и пародия на него — долгое время присутствовали в репертуаре одновременно.

⁹ Мировая премьера состоялась в Берлине в 1814 году, в Вене — в 1815 на сцене театра Ан дер Вин, спектакль шел под названием «Адельхайда Итальянская».

¹⁰ Об этих событиях см. подробнее в первой главе исследования М. Романи, посвященной жизни Адельхайды [7].

ся в Кротто Маленького¹¹. Иногда драматург заменяет одних персонажей на других (в данном случае даже на двух: Гвидо — Зеленгутино и Далькопачо).

«Душевный тюремщик» принадлежит к жанру *Zauberstück*¹². Обязательный компонент подобных пьес — наличие волшебных элементов (персонажей с колдовским даром, фантастических существ, неожиданных магических превращений, появлений и исчезновений героев и предметов). Нестрой, как правило, ограничивается наделением магическими способностями одного из персонажей (реже — двух). В «Душевном тюремщике» такой герой — Беренгарио. В пародии он наделяется статусом волшебника, но к магии не прибегает. Таким образом, магический элемент у Нестроя присутствует, но, скорее, формально, как дань уважения традиции, господствовавшей в народном театре того времени.

Из шести разнохарактерных картин легенды Коцебу Нестрой в своей пародии использует первые три, непосредственно связанные с вдовой. На их основе написаны сцена в замке Беренгарио, сцена освобождения Адельхайды и ее сына Бубино¹³ из тюрьмы (обе составляют первый акт пародии) и сцена сельской свадьбы, в которой крестьяне помогают Адельхайде вновь сбежать от Беренгарио (она занимает весь второй акт¹⁴). Если сцена в замке волшебника и деревенская свадьба в целом соответствуют драматургии, представленной в пьесе Коцебу, то события, разворачивающиеся в темнице, довольно сильно отличаются.

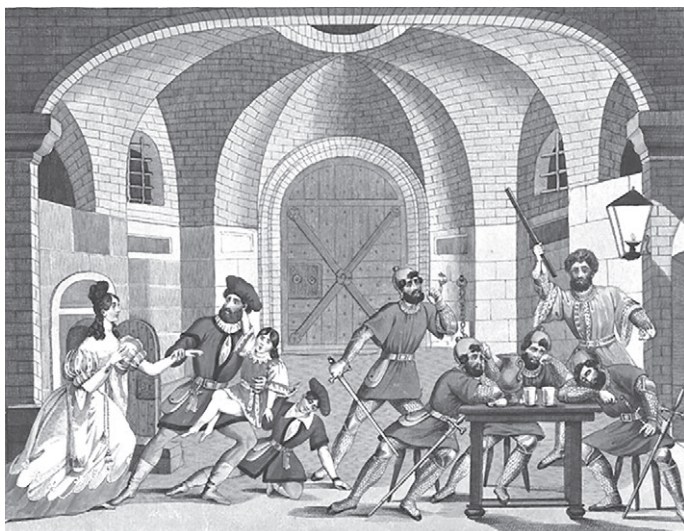
В первоисточнике сцена спасения Адельхайды из тюрьмы достаточно короткая. Адельхайду освобождает Гвидо — персонаж вполне реальный, но наделенный магическими способностями. Волшебным светом он ослепляет стражников тюрьмы, разрушает ее стены, делает себя и Адельхайду невидимыми, благодаря чему они и убегают. У Нестроя эта сцена решена иначе. Вместо Гвидо Адельхайду и ее ребенка спасают тюремщик Зеленгутино и его сын Далькопачо. Однако, скорее всего, такое изменение персонажей осуществил не сам Нестрой; драматург, вероятно, опирался здесь как раз на балет Пуни — Анри. Об этом свидетельствует литография сцены балета, на которой можно увидеть Адельхайду с сыном, которых освобождают тюремщик и его сын, а также четырех убийц (их у Коцебу тоже нет), пришедших за жизнями пленников (илл. 1).

¹¹ Не можем не отметить любопытное совпадение: имя «Кротто» созвучно со словом «кроткий», что для русского читателя только усиливает внутреннюю противоречивость и комичность между именем героя и его характером в пьесе.

¹² *Zauberstück* (нем. — волшебная пьеса) — один из жанров народной пьесы. Помимо наличия фантастических персонажей, отличался частым использованием театральной машинерии. Расцвет этого жанра пришелся на первую половину XIX века, особенно *Zauberstück* был распространен в творчестве австрийских драматургов Фердинанда Раймунда и И. Н. Нестроя.

¹³ В легенде Коцебу этот персонаж отсутствует, однако он появляется в балете Пуни — Анри, см.: [7, 159].

¹⁴ Пародия Нестроя написана в трех актах.



Илл. 1. Балет «Адельхайда Французская». Тюремная сцена¹⁵

Pic. 1. Ballet "Adelaide di Francia". Prison scene

О сатирической и пародийной направленности «Душевного тюремщика» Нестрой заявляет публике уже в определении жанра своей пьесы, а оно довольно детализировано и обширно. По замыслу драматурга, «Душевный тюремщик» — «разговорная и спетая пародия на танцевальную драму, с превращениями, группировками, высказываниями, домыслами, тюремными заключениями, похищениями, жестоким обращением, спасением, штуковинами и всем остальным, чего только можно пожелать, в трех действиях».

Вполне очевидно, что драматург сознательно поставил перед собой задачу спародировать в своей пьесе как можно больше элементов, сюжетных и драматургических ходов, популярных в театральной практике своего времени. Эти элементы кочевали из спектакля в спектакль, составляя своего рода словарь типичной романтической драматургии. Сверхзадачей «Адельхайды» стало не просто использование этого «словаря», но его комическое переосмысление. Приведем некоторые примеры.

Наиболее явный романтический мотив связан с чудесным спасением героини. Нестрой доводит число спасений в пародии до трех¹⁶. В первый раз, как мы уже упоминали, происходит ее освобождение из темницы. Фортуна явно благоволит Адельхайде и ее сыну: все условия складываются в их пользу. Так, темницей управляет тюремщик с сыном, которые поддерживают свою королеву и уже придумали план ее побега. Везет Адельхайде и с душегубами,

¹⁵ Источник иллюстрации: Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library. "Adelheid von Frankreich" [Electronic source]: New York Public Library Digital Collections. URL: <https://digitalcollections.nypl.org/items/976555e0-bf43-0130-49ab-58d385a7bbd0> (дата обращения: 12.10.2024).

¹⁶ Однако пальма первенства в этом отношении достается Коцебу: в драматической легенде Адельхайда спасается четыре раза.



Илл. 2. Пародия И. Н. Нестроя «Адельхайда, преследуемая вдова, или Душевный тюремщик». Финальная сцена II акта¹⁷

Pic. 2. Parody by J. N. Nestroy "Der gefühlvolle Kerkermeister oder Adelheid die verfolgte Wittib". Final scene of the II act

которые должны убить ее. Жребий на совершение этого злодеяния выпадает второстепенному персонажу, который отказывается от убийства. Трое его подельников оказываются трусами, также не способными на подобное преступление, и вместо выполнения своих обязанностей напиваются. В конце концов, Адельхайде благоволят и само время. Маг Беренгарио, решивший посмотреть казнь, немного запаздывает с прибытием в темницу, что позволяет пленникам убежать как можно дальше.

Второй раз Адельхайда спасается в конце второго акта. Она попадает в деревню, жители которой помогают ей скрыться от врагов, придумав хитрый план: в то время как крестьяне дерутся с воинами Беренгарио, переодетая невестой Адельхайда сбегает из-под венца. Дабы усилить комический эффект, Нестрой привносит в сцену явно абсурдистский штрих: героиня уплывает от преследователей на мельнице, которая представляет собой сниженный эквивалент корабля. Завершение сцены столь же комично, сколь и абсурдно: в спешке Адельхайда забывает на берегу своего сына Бубино, которого бросают на уплывающий «корабль», однако Бубино не долетает до места приземления и падает в реку (илл. 2).

В последний, третий, раз чудесное спасение Адельхайды происходит в финале пародии: на помощь приходит могущественный звездный король Кротто Маленький, который избавляет королеву и ее спутников от надоевшего Беренгарио, отправляя мага и его свиту в преисподнюю.

¹⁷ Источник иллюстрации: Szenenbild Aus "Adelheid, Die Verfolgte Wittib Oder Der Gutmütige Kerkermeister", Parodie von Nestroy (Theatralische Bilder-Galerie Zur Theaterzeitung, 2. Jg., Nr. 15). [Electronic source]: Sammlung.wienmuseum.at. URL: <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/605187-szenenbild-aus-adelheid-die-verfolgte-wittib-oder-der-gutmuetige-kerkermeister-parodie-von-nestroy-theatralische-bilder-galerie-zur-theaterzeitung-2-jg-nr-15/> (дата обращения: 12.10.2024).

Подобные чудеса, произошедшие с Адельхайдой, напоминают типичные сюжетные ходы из оперы спасения, столь популярной и распространенной в конце XVIII — начале XIX веков; ее влияние мы наблюдаем во многих театральных сочинениях романтической эпохи. Достаточно сказать, что в тюремной сцене можно обнаружить явные отсылки к «Фиделио» Бетховена¹⁸.

Еще один сюжетный мотив, пародируемый в пьесе, связан с обязательной для романтических произведений любовной линией. Однако банальные «треугольники» Нестроя не привлекают. В своих сочинениях он старается вовлечь в любовные перипетии как можно больше персонажей.

Первая любовная линия «Тюремщика» ведет свое происхождение из пьесы Коцебу. Она представляет собой взаимоотношения между Адельхайдой и Беренгарио. Волшебник-тиран, из-за которого королева оказалась вдовой, хочет на ней жениться, в то время как Адельхайда не желает себе такой участи. Вторая линия связана с Адельхайдой и Далькопачо. Этот ход, скорее всего, вставлен самим Нестроем. Далькопачо, сын простого тюремщика, влюбляется в госпожу и открыто признается ей в своих чувствах, но Адельхайда отвергает его. И здесь появляется третья линия — Адельхайда — Кротто Маленький. В качестве супруга вдова выбирает именно его. Такой исход может показаться несправедливым, но он определяется следованием за сюжетом Коцебу, в котором Адельхайда выходит замуж за Отто Великого. Как видно, в этом вопросе Нестрой придерживается первоисточника, но между пьесой и пародией есть явное различие: мотивация подобного замужества. У Коцебу Адельхайда чтит память покойного мужа и не помышляет о новом браке. В то же время она не может выбрать в качестве супруга своего спасителя Гвидо, поскольку тот — посланник Бога¹⁹, который в финале должен покинуть этот мир²⁰. Само божественное провидение убеждает вдову выйти замуж за Отто Великого. У Нестроя Адельхайда выбирает в качества мужа Кротто только потому, что он — идеальная кандидатура для женщины ее положения.

Истинная любовь проигрывает холодной расчетливости. Далькопачо, влюбленный в женщину, не соответствующую ему ни по происхождению, ни по статусу, обречен на поражение в битве за ее руку и сердце. Отрезвляющей сатирической концовкой, столь типичной для Нестроя, драматург еще раз явно свел китчевую романтику оригинала к абсурду, когда Адельхайда в финальной песне поет вполне прозаично:

¹⁸ Как отмечает в своей статье Уве Швайкерт, в «опере спасения» «элементы буржуазной семейной драмы смешиваются с республиканским героизмом» [9, 164], что также подтверждает эту связь.

¹⁹ В прелюдии к пьесе Коцебу мы видим, как над мертвым телом Гвидо склонились его родители. Неожиданно юноша оживает и сообщает им, что душа их сына находится в раю, что он был послан на землю по велению Бога, который услышал мольбы Адельхайды о помощи.

²⁰ В пьесе Коцебу Гвидо умирает от удара кинжала Беренгарио, предназначенного Адельхайде. По сути, это самое важное спасение вдовы, поскольку оно включает в себя христианский мотив самопожертвования во имя жизни другого. По этой причине смерть Гвидо не оплакивается героями, и финал пьесы воспринимается как торжественно-оптимистический.

*Муж мой, хоть лицом и некрасивый,
Дал покой мне от гонений лживых.
Он богат, и в мире нет важнее
Ничего: лишь муж, да куча денег*²¹.

III акт, 10 сцена [10].

Есть еще один, довольно тривиальный мотив — победа добра над злом. Основной конфликт в пьесе Коцебу, подобный противостоянию светлых и темных сил, реализуется через столкновение между Гвидо и Беренгаром. Однако в пародии Нестроя этот мотив сильно трансформирован. В пародии акцент смещен в сторону противостояния между Беренгарио и Кротто Маленьким, из которого последний выходит победителем, что символизирует торжество справедливости. Однако заметим, что Беренгарио и Кротто — персонажи одного социального статуса, правители. Такая трансформация для Нестроя вполне типична, ибо одной из основных комических линий его сочинений была политическая сатира, что вполне согласуется и с традицией венского народного театра в целом. *«Именно жанровый элемент комического, — справедливо отмечает Томас Нольте, — помогает развлекательному театру занять место в центре политических дебатов XIX века»* [11, 10].

Говоря о балетной пародии, нельзя оставить без внимания музыкальный материал спектакля. Вполне очевидно, что для Нестроя при создании «Тюремщика» важнее было вызвать у зрителей веселье и восторг — от шуток и остроумной игры слов, продемонстрировать свойственный ему сарказм, поэтому основную смеховую функцию берет на себя литературный текст. Тем не менее принципы пародирования воплощаются и в актерской игре, и в вокальных партиях, и в танцевальных пантомимах. Как полагают Фриц Брукнер и Отто Роммель, исследователи творчества Нестроя, эта пародия была направлена в первую очередь на недостатки постановки и режиссуры балета [12, 431–436]. Такую же позицию занимает и Франц Маутнер: *«Для современников, помимо сюжета, текста и музыки, забава заключалась в пародийном подражании пафосным представлениям загородного ансамбля актеров, певцов и танцоров татра Ан дер Вин»* [13, 154]. Таким образом, многочисленные условности и даже нелепости, свойственные сценическим видам искусства, также стали объектом пародии для драматурга.

В первую очередь это относится к танцу. Важным подтверждением того, что именно хореография балета подверглась наибольшему пародированию в «Тюремщике», может служить наличие большого количества мелодрам. Ни в одной другой пародии или пьесе Нестроя мелодрамы не занимают столь значимого места, как здесь. Из 69 музыкальных номеров «Тюремщика» толь-

²¹ Перевод на русский язык сделан автором статьи. Здесь и далее в скобках римская цифра обозначает акт пьесы, арабская — сцену.

ко одиннадцать связаны с вокальными жанрами и танцевальной музыкой, остальные 58 — мелодрамы.

Под мелодрамами композиторы венского народного театра понимали небольшие оркестровые номера, предназначенные для музыкального оформления спектакля. Этим словом подобные вставки обозначались и в партитуре, хотя и не всегда — подчас композиторы ограничивались лишь указанием порядкового номера музыкального фрагмента пьесы.

О мелодраме Дагмар Цумбуш пишет следующее: *«В мелодрамах музыка традиционно использовалась для звукового оформления появлений и действий "сверхъестественных" персонажей в волшебных пьесах (фей, магов, колдунов и т. д.) и подчеркивания характера сцены и диалога в напряженные моменты»* [14, 92]. Кроме этого, подобные номера встречаются при смене декорации, изображении каких-либо природных явлений.

В «Тюремщике» мелодрамы связаны с танцевальными пантомимами. В каждой из них есть комментарии драматурга, касающиеся того, какое движение должен исполнить персонаж в данный момент. Порой сами герои проговаривают те движения, которые сразу же и совершают²². Подобные моменты — не просто комические приемы. В этом прослеживается существенная особенность танцевальной культуры, которая сохранялась вплоть до середины XIX столетия. Как отмечает А. Г. Колесников, в то время *«танец еще не осознавал себя самостоятельным и ему требовалась подпитка слова или жестового повествования»* [15, 78].

Напомним, что мелодрама в традиции *Wiener Volkstheater* — небольшой номер. Очень часто она не имеет даже законченной целостной формы, а подчас состоит всего из нескольких тактов. Таким образом, во время мелодрамы актер мог исполнить только одно движение. Лаконичность «формы» таких номеров подчеркивала знакомое зрителям из балета характерное па, либо усиливала забавность или необычность какого-либо жеста или телодвижения, придуманного драматургом или актером.

Музыку к большей части мелодрам написал Мюллер, но в некоторых случаях Нестрой просил композитора использовать конкретные цитаты из первоисточника, балета Пуни, указывая это в тексте своей пьесы. Например, начальная интонация дуэта Зеленгутино и Далькопачо из седьмой сцены I акта — цитата из балета Пуни. Это, конечно, вызывало в сознании зрителя соответствующие ассоциации и в восприятии зрителя связывало пародию с первоисточником.

Присутствуют в «Тюремщике» марши и танцы. Эти жанры встречаются во многих пьесах венского народного театра. Еще чаще их черты можно обнаружить в вокальных номерах. Наличие танцев и маршей в пародиях под-

²² Например, *Гешиктус*: «Камень падает с моего сердца вот такой величины» (*исполняет пантомиму, показывая размер камня, и тоже уходит в дом*)» (II, 4).

тверждает тот факт, что балетные сцены были неотъемлемой частью пародийного спектакля венского народного театра.

Необходимо помнить, что «Душевный тюремщик» — не балет, а пародия на него. Но поскольку литературное слово занимало в пьесе очень важное, едва ли не главное, место, правильной определить его жанровую природу как *драматический* спектакль с музыкой. Поэтому наряду с балетно-танцевальными номерами (не слишком самостоятельными с точки зрения их музыкального воплощения) присутствуют и разговорные диалоги, занимающие большую часть действия, и вокальные номера. Среди последних — арии, песни, дуэты и хоры. В них прослеживается влияние типичных для *Wiener Volkstheater* жанров немецкой *Lied*, вальса, лендлера, марша; в пародии также используется чрезвычайно любимый австрийцами йодль. В «Тюремщике» есть и характерный для народного театра кводлибет на темы народных песен, цитаты из популярных опер тех времен («Белая дама» Ф. А. Буальдьё, «Дева озера» Дж. Россини») и оперных пародий, например, «Отеллерь» А. Бойерля.

Публика встретила пародию восторженно. О ее успехе у венцев можно судить по тому факту, что в течение 1832 года она была сыграна двадцать раз [16, 108–109]. В одной из рецензий журнала Адольфа Бойерля отмечается, что даже через неделю постановка собирала полный зал²³. Еще одно подтверждение — статья в *Der Wanderer*: «Новая пародия герра Нестроя “Душевный тюремщик” постоянно заполняет Театр ан дер Вин до отказа»²⁴. И это при том, что в тот же год на сцене шли другие известные сочинения Нестроя: пародии «Гвоздика и перчатка», «Бездельник Цампа», *Zauberstück* «Конфуз волшебника». Нестроевед Хельмут Аренс отмечает, что «эта запутанная пьеса [«Душевный тюремщик». — А. В.], создающая легкомысленный характер уже в самых первых диалогах, была чем-то новым для венской публики» [16, 108–109].

Вместе с тем отклики на пьесу были неоднозначными. Так, Бойерль поддерживает усилия Нестроя, но не как драматурга, а как актера, хотя и отмечает при этом, что «исполнение <...> пародии удовлетворило самым совершенным образом — даже ошеломило, — особенно ту часть публики, которая уже наслаждалась представлением великолепного трагического балета [Пуни. — А. В.]»²⁵. Игнац Франц Кастелли в своей рецензии довольно осторожно писал: «Пародия будет и может выполнять свою задачу только тогда, когда трагические обстоятельства спрессованы в обычные формы, создавая тем самым яркий контраст, из которого комическое возникает само собой. В данном случае это не так. <...> Пьеса, очевидно, обязана своим счастьем только кажущемуся единству идеи и точного механизма, и что всякая последующая спекуляция та-

²³ Allgemeine Theaterzeitung und-Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben. 13. Februar 1832. № 31. S. 124.

²⁴ Der Wanderer. 14. Februar 1832. № 45. S. 84.

²⁵ Allgemeine Theaterzeitung und-Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben. 15. Februar 1832, № 33. S. 130.

кого рода должна потерпеть неудачу»²⁶. Критик считает, что это не столько пародия, сколько карикатура на балет.

В истории театрального искусства «Душевный тюремщик» значим тем, что стал первым ярким и успешным опытом пародии в творчестве Нестроя. Вместе с тем это не только пародия, но и довольно едкая сатира на избитые театральные штампы и клише романтической литературы и «*большой романтической оперы*»²⁷ [19, 76]. Поскольку в ней используются «бессмертные» театральные шаблоны, эта пьеса даже у современного зрителя, не знакомого с балетом, вызывает соответствующее впечатление и смех. Мы уверены, что современникам доставляло особое удовольствие сравнивать между собой первоисточник и пародию и находить в последней бесспорные музыкальные и хореографические отсылки и аллюзии. В творческой биографии Нестроя значение «Тюремщика» еще более велико, ведь именно в нем складываются те литературные, музыкальные и сценические приемы, которые в полной мере реализуются в последующих пьесах драматурга и его соавторов-композиторов — пародиях на оперные спектакли.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Abbrugiati P.* L'esprit de parodie dans l'aire romane (introduction) // *Cahiers d'Etudes Romanes*, Centre aixois d'études romanes. — 2020. — L'esprit de parodie dans l'aire romane. — P. 7–11.
2. *Серенков Ю. С.* Пародия в литературе. Опыт культурологического видения феномена // *Сиб-Скрипт*. — 2023. — Т. 25. — № 4. — С. 577–586. — DOI: <https://doi.org/10.21603/sibscript-2023-25-4-577-586>.
3. *Пилипенко Н. В.* Франц Шуберт и венский музыкальный театр: специальность 17.00.02: «Музыкальное искусство»: дисс. доктора искусствоведения. — Москва, 2018. — 555 с.
4. *Mansky M.* Ökonomien der Parodie am Wiener Vorstadttheater. Unterhaltungsdramatik in politischen und sozioökonomischen Krisenzeiten (1813–1830). — Hannover: Wehrhahn Verlag, 2022. — 640 S.
5. *Sommer-Mathis A., Strohm R.* Das Wiener Kärntnertortheater 1728–1748: Vom Städtischen Schauspielhaus Zum Höfischen Opernbetrieb. — Wien, Hollitzer Verlag, 2023. — 728 S. — DOI: <https://doi.org/10.2307/jj.2840659>.
6. *Neuber W.* Nestroy, Johann Nepomuk // *Neue Deutsche Biographie (NDB)*. Band 19. — Berlin: Duncker & Humblot, 1999. — S. 81–83.
7. *Romani M.* Amicizie, parentele, fedeltà a nord e sud delle Alpi: la rete di relazioni dell'imperatrice Adelaide: Doctoral Thesis (Storia Medievale). — Trento: Università degli studi di Trento, 2021. — 238 p. — DOI: https://dx.doi.org/10.15168/11572_305431.
8. *Портнова Т. В.* Трансформация фантастического сюжета в жанровых структурах танцевально-го искусства от эпохи Ренессанса к романтизму // *Образовательный вестник «Сознание»*. — 2022. — №10. — С. 4–19. — DOI: <http://dx.doi.org/10.26787/nydha-2686-6846-2022-24-10-4-19>.
9. *Schweikert U.* "Die oper erwirbt mir die Märtyrerkrone". Von der "Leonore" zum "Fidelio" — Beethovens Ringen um seine einzige Oper // *Bald sind wir aber Gesang. Essays zu Oper, Musik und Literatur*. — 2021. — S. 163–177. — DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-662-62768-6_14.

²⁶ Der Sammler. 21. Februar 1832. № 22. S. 88.

²⁷ Скорее всего, здесь автор подразумевает то, что опера во времена Нестроя была гораздо популярнее, чем балет, и в ней присутствовали все те преувеличения и условности, которые стали источником для пародии и сатиры.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

10. *Nestroy J.* Der gefühlvolle Kerkermeister [Onlinefassung]: Die Johann-Nestroy-Website. — URL: https://www.nestroy.at/nestroy-stuecke/10_kerkermeister/10_3_01-10.html (дата обращения: 12.10.2024).
11. *Nolte Th.* Spielformen des Komischen: Das Unterhaltungstheater des 19. Jahrhunderts in Wien und Paris. — Konstanz: Konstanz University Press, 2023. — 372 S. — DOI: doi.org/10.5771/978383539754.
12. *Bruckner F., Rommel O.* Johann Nestroy. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Band 3. — Wien: Verlag von Anton Schroll & Co., 1925. — 598 S.
13. *Mautner F. H.* Nestroy. — Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag, 1974. — 424 S.
14. *Zumbusch D.* Die Musik in den Theaterstücken Johann Nestroys // Die Welt steht auf kein Fall mehr lang: Johann Nestroy zum 200. Geburtstag. — Wien: Historisches Museum, 2001. — S. 81–94.
15. *Колесников А. Г.* Обретение прошлого. К проблеме сценической реконструкции балетного наследия // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2022. — № 4. — С. 71–83. — DOI: [10.35852/2588-0144-2022-4-71-83](https://doi.org/10.35852/2588-0144-2022-4-71-83).
16. *Ahrens H.* Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht. Johann Nestroy, sein Leben. — Frankfurt am Main: Societäts-Verlag, 1982. — 415 S.
17. Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben. — Wien: Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1832.
18. Der Wanderer. Ein Volksblatt. — Wien: Strauß Verlag, 1832.
19. *Basil O.* Johann Nestroy in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. — Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1967. — 185 S.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

А. А. Власов — аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Abbrugiati P.* L'esprit de parodie dans l'aire romane (introduction) [The spirit of parody in the Romanesque area (introduction)] // Cahiers d'Etudes Romanes, Centre aixois d'études romanes. — 2020. — L'esprit de parodie dans l'aire romane. — P. 7–11.
2. *Serenkov Yu. S.* Parodiya v literature. Opyt kul'turologicheskogo videniya fenomena [Parody in Literature: A Culture-Determined View] // SibScript. 2023. № 25 (4). P. 577–586. DOI: <https://doi.org/10.21603/sibscript-2023-25-4-577-586>.
3. *Pilipenko N. V.* Franc Shubert i venskij muzykal'nyj teatr [Franz Schubert and Viennese musical theatre]: dissertation of the Doctor of Art. Moscow, 2018. 555 p.
4. *Mansky M.* Ökonomien der Parodie am Wiener Vorstadttheater. Unterhaltungsdramatik in politischen und sozioökonomischen Krisenzeiten (1813–1830) [Economies of parody at the Viennese suburban theatre. Entertainment drama in times of political and socio-economic crisis (1813–1830)]. Hannover: Wehrhahn Verlag, 2022. 640 S.
5. *Sommer-Mathis A., Strohm R.* Das Wiener Kärntnertortheater 1728–1748: Vom Städtischen Schauspielhaus Zum Höfischen Opernbetrieb [The Vienna Carinthian Gate Theatre 1728–1748: From the municipal theatre to the court opera house]. Wien, Hollitzer Verlag, 2023. 728 S. DOI: <https://doi.org/10.2307/jj.2840659>.
6. *Neuber W.* Nestroy, Johann Nepomuk // Neue Deutsche Biographie (NDB). Band 19. Berlin: Duncker & Humblot, 1999. S. 81–83.
7. *Romani M.* Amicizie, parentele, fedeltà a nord e sud delle Alpi: la rete di relazioni dell'imperatrice Adelaide [Friendships, relatives, loyalties north and south of the Alps: Empress Adelaide's network of relationships]: Doctoral Thesis (Storia Medievale). Trento: Università degli studi di Trento, 2021. 238 p. DOI: https://dx.doi.org/10.15168/11572_305431.

8. *Portnova T. V.* Transformaciya fantasticheskogo syuzheta v zhanrovyyh strukturah tanceval'nogo iskusstva ot epohi Renessansa k romantizmu [Transformation of the fantastic plot in the genre structures of dance art from the Renaissance to Romanticism] // Educational bulletin "Consciousness". 2022. Vol. 24. № 10. P. 4–19. DOI: <http://dx.doi.org/10.26787/nydha-2686-6846-2022-24-10-4-19>.
9. *Schweikert U.* "Die oper erwirbt mir die Märtyrerkrone". Von der "Leonore" zum "Fidelio" — Beethovens Ringen um seine einzige Oper ["The opera earns me the martyr's crown". From "Leonore" to "Fidelio" — Beethoven's struggle for his only opera] // Bald sind wir aber Gesang. Essays zu Oper, Musik und Literatur. 2021. S. 163–177. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-662-62768-6_14.
10. *Nestroy J.* Der gefühlvolle Kerkermeister [Onlinefassung]: Die Johann-Nestroy-Website. URL: https://www.nestroy.at/nestroy-stuecke/10_kerkermeister/10_3_01-10.html (accessed: 12.10.2024).
11. *Nolte Th.* Spielformen des Komischen: Das Unterhaltungstheater des 19. Jahrhunderts in Wien und Paris [Theatre forms of the comic: The entertainment theatre of the 19th century in Vienna and Paris.]. Konstanz: Konstanz University Press, 2023. 372 S. DOI: doi.org/10.5771/978383539754.
12. *Brukner F., Rommel O.* Johann Nestroy. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe [Johann Nestroy. Complete works. Historical-critical complete edition.]. Band 3. Wien: Verlag von Anton Schroll & Co., 1925. 598 S.
13. *Mautner F. H.* Nestroy. Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag, 1974. 424 S.
14. *Zumbusch D.* Die Musik in den Theaterstücken Johann Nestroys [The music in Johann Nestroy's theatre plays] // Die Welt steht auf kein Fall mehr lang: Johann Nestroy zum 200. Geburtstag. Wien: Historisches Museum, 2001. S. 81–94.
15. *Kolesnikov A. G.* Obretenie proshlogo. K probleme scenicheskoy rekonstrukcii baletnogo naslediya [Finding the Past. To the Problem of Staged Reconstruction of the Ballet Heritage] // Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2022. №. 4. P. 71–83. DOI: [10.35852/2588-0144-2022-4-71-83](https://doi.org/10.35852/2588-0144-2022-4-71-83).
16. *Ahrens H.* Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht. Johann Nestroy, sein Leben [I won't sell myself until the laurel. Johann Nestroy, his life.]. Frankfurt am Main: Societäts-Verlag, 1982. 415 S.
17. Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben [General theatre newspaper and original journal for art, literature, music, fashion and social life.]. Wien: Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1832.
18. Der Wanderer. Ein Volksblatt [The Wanderer. A popular newspaper]. Wien: Strauß Verlag, 1832.
19. *Basil O.* Johann Nestroy in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten [Johann Nestroy in personal testimonies and pictorial documents]. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1967. 185 S.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Alexei A. Vlasov — Postgraduate Student at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 17.05.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 19.06.2024

Принята к публикации / Accepted: 04.07.2024

Из истории русской музыкальной культуры

Научная статья

УДК 78.072

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-70-81

Оперы М. И. Глинки в Сибири: музыкально-критическая рецепция в региональной прессе последней трети XIX века



Ольга Александровна Светлова

Новосибирская государственная консерватория
имени М. И. Глинки, Новосибирск, Россия,
svetlolga@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5471-0364>

Аннотация: В статье прослеживается история исполнения и постановок опер М. И. Глинки в сибирских городах Тобольске, Томске и Иркутске в последней трети XIX века сквозь призму музыкально-критической рецепции. Материалом служат наиболее репрезентативные публикации в региональной прессе — правительственной газете «Тобольские губернские ведомости» и частных изданиях «Сибирский вестник» и «Восточное обозрение».

Рассматриваются отзывы на концерты, в которых исполнялись сольные и хоровые фрагменты оперных шедевров Глинки. В связи с 50-летием со дня премьеры «Жизни за царя» в 1886 году заостряется внимание на просветительской статье «Музыкальный юбилей» томского деятеля Г. С. Томашинского. Анализируются две рецензии иркутского критика под именем Инкогнито на постановки оперы «Руслан и Людмила» в 1900 году.

В качестве выводов в статье отмечается, что появление опер Глинки в музыкальной жизни сибирских центров началось с любительского исполнения фрагментов из «Жизни за царя», постановки же целостных спектаклей профессиональными оперными труппами зафиксированы в прессе с середины 1890-х годов. Подобный ракурс исследования исполнительской судьбы опер Глинки в Сибири предлагается впервые.

Ключевые слова: М. И. Глинка, «Жизнь за царя», «Руслан и Людмила», музыкальная культура Сибири, музыкально-критическая рецепция, «Тобольские губернские ведомости», «Сибирский вестник», «Восточное обозрение»

Для цитирования: Светлова О. А. Оперы М. И. Глинки в Сибири: музыкально-критическая рецепция в региональной прессе последней трети XIX века // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 4. С. 70–81. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-70-81

From the history of Russian musical culture

Original article

M. I. Glinka's operas in Siberia: musical-critical reception in the regional press of the last third of the XIX century

Olga A. Svetlova

*M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russian Federation,
svetlolga@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5471-0364>*

Abstract: The article traces the history of the performance and staging of M. I. Glinka's operas in the Siberian cities of Tobolsk, Tomsk and Irkutsk in the last third of the XIX century through the prism of musical and critical reception. The material is provided by the most representative publications in the regional press — the government newspaper "Tobolsk Provincial Vedomosti" and private publications "Siberian Bulletin" and "Eastern Review".

Reviews of concerts are considered, in which solo and choral fragments of Glinka's operatic masterpieces were performed. In connection with the 50th anniversary of the premiere of "A Life for the Tsar" in 1886, attention is focused on the educational article "Musical Jubilee" by the Tomsk figure G. S. Tomashinsky. Two reviews of the Irkutsk critic "Incognito" on productions of the opera "Ruslan and Lyudmila" in 1900 are analyzed.

As a conclusion, the article notes that the appearance of Glinka's operas in the musical life of Siberian centers began with the amateur performance of fragments from "A Life for the Tsar", while productions of integral performances by professional opera companies have been recorded in the press since the mid-1890s. This is the first time that a similar perspective of the study of the performing fate of Glinka's operas in Siberia has been proposed.

Keywords: M. I. Glinka, "A Life for the Tsar", "Ruslan and Lyudmila", musical culture of Siberia, music-critical reception, "Tobolsk provincial vedomosti", "Siberian Bulletin", "Eastern Review"

For citation: Svetlova O. A. M. I. Glinka's operas in Siberia: musical-critical reception in the regional press of the last third of the XIX century. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(4):70-81. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-70-81

В год 220-летия со дня рождения М. И. Глинки отечественная музыкальная наука вновь актуализирует вопросы изучения, сохранения и претворения творческого наследия русского гения. В этой связи одной из задач исторического музыкознания нам видится воссоздание как можно более полной картины, представляющей звучание музыки Глинки в разных регионах России, начиная со времени премьер произведений в XIX веке, и ее кри-

тическую рецепцию. Решение этой непростой задачи, безусловно, не может стать предметом отдельной публикации, оно требует поэтапного вхождения в исследовательский процесс с поиском, освоением и осмыслением массива документального музыкально-краеведческого материала, с учетом специфики избранной региональной культуры определенного периода.

В русле обозначенной проблемы в настоящей статье обратимся к сибирской музыкально-театральной жизни последней трети XIX века и поставим целью проследить историю исполнений и постановок опер Глинки в трех крупных городах региона — Тобольске, Томске и Иркутске, опираясь на материалы местной периодики, в которых зафиксированы анонсы, статьи, отзывы и рецензии публицистов-театралов. Предварительный анализ музыкально-критической прессы позволяет сделать выбор в пользу газет «Тобольские губернские ведомости», «Сибирский вестник» и «Восточное обозрение», где обнаруживаются наиболее репрезентативные и необычные публикации. Отметим, что несмотря на имеющиеся фундаментальные исследования о музыкальной культуре Сибири Т. А. Роменской [1], Т. Ю. Куперт [2], И. Ю. Харкеевич [3], в настоящей статье впервые предлагается ракурс рассмотрения музыкально-критической рецепции постановок опер Глинки в региональной периодике.

«Тобольские губернские ведомости» стали первым правительственным изданием Сибири, увидевшим свет в столице крупнейшей губернии в 1857 году (год смерти Глинки). Безусловно, эти два события не связаны между собой, тем не менее спустя десять лет именно на страницах тобольской газеты впервые появилось имя великого композитора. В № 9 от 4 марта 1867 года помещен отзыв о «Русском вечере» [4], который на фоне предыдущих публикаций о концертной жизни города значительно выделяется, прежде всего, самым описываемым явлением: речь в нем идет о постановке трех сцен из «Жизни за царя» в воспоминание о избавлении Государя Императора от грозившей ему опасности. Почеркнем, что это первое упоминание в сибирской прессе об оперном спектакле в целом и опере Глинки в частности.

Русский вечер был устроен местными любителями музыкального искусства по случаю совершившегося ранее, в 1866 году, бракосочетания Его Императорского Высочества Александра Александровича с датской принцессой Дагмар — Марией Федоровной. Поэтому сам корреспондент (отзыв не подписан), так же как и устроители концерта, предельно внимательно отнесся к подготовке текста. Он не только информировал читателя об этом важном для общества событии, но и аргументировал выбор репертуара вечера, обрамленного датским и русским народными гимнами. Автор изложил краткое содержание трех исполненных оперных сцен — «Девичника в доме Сусанина» из 3-го действия, сцены Вани у врат Ипатьевского монастыря и финальной сцены Сусанина из 4-го акта, — обосновав их выбор. В публикации отмечены солисты: певец Тунгусов исполнил арию Сусанина «Чуют правду», госпожа Зубовская удачно спела романс Антонины «с хором нескольких девиц и дам

и аккомпанементом бального оркестра» [4], бисировав его по желанию публики, с арией Вани «Бедный конь» справился ученик тобольской гимназии Папин. Журналист выделил также игру военного и бального оркестров, что характеризует масштаб праздничного вечера, на который были привлечены все музыкальные силы города.

Через год в «Ведомостях», № 6 от 10 февраля 1868 года, была размещена заметка об очередном «Русском вечере», подписанная псевдонимом «Тобояк» [5, 26], под которым работал известный сибирский подвижник, журналист Евгений Васильевич Кузнецов (1848–1911)¹. Служитель Тобольской духовной консистории, он уже в возрасте 20 лет был назначен исполняющим обязанности начальника газетного стола и редактора «Тобольских ведомостей» и через два года утвержден в этой должности. Образованный и чрезвычайно деятельный человек, Е. В. Кузнецов был не только редактором, но и «смотрителем губернской типографии, в течение двух лет управлял библиотекой при губернском правлении, исправляя должность его секретаря <... > Два года состоял делопроизводителем Тобольского комитета православного миссионерского общества <... >. Был начальником 1-го отделения Тобольского общего губернского управления, осуществлял надзор за состоящими в г. Тобольске типографиями, литографиями, а также заведениями, производящими и продающими принадлежности тиснения, и за книжную торговлю» [6, 414].

Материал Е. В. Кузнецова посвящен вечеру, устроенному в доме Благородного собрания 4 февраля 1868 года в пользу бедных учениц женской школы. Журналист дает подробную программу концерта из трех отделений, впечатляющую жанровым составом и охватом исполнительских сил. Была поставлена сцена из III действия «Аскольдовой могилы» Верстовского, прозвучали увертюра из этой оперы в переложении для двух роялей, русские песни и вариации Вьетана, Большая фантазия «Воспоминание о Глинке» на темы из оперы «Жизнь за царя» для скрипки и фортепиано². Объединенный оркестр сыграл «Камаринскую» Глинки и «Малороссийский казачок» Даргомыжского, концерт завершился финальной оперной сценой «Славься», представляющей «Кремлевскую площадь, на которой толпился радостный народ» [5], в исполнении двух оркестров и трех хоров, «всего восемьдесят два человека» [5]. Привлекает внимание фрагмент публикации с искусным пояснением музыкально-тематического содержания оригинального произведения на темы оперы Глинки: «В этой фантазии одна за другою слышались то ария Антонины: “Не о том скорблю подруженьки”, уже известная тобольской публике по удачному исполнению ее г-жей Зубовскою на русском вечере 19 февраля прошедшего года, то трио детей Сусанина, успокаивающих своего отца: “Не томись

¹ Е. В. Кузнецов имел несколько псевдонимов — Кузнецов-Тобольский, Кузнечик, Искорка, но он также подписывал свои многочисленные публикации фамилией или инициалами «Е. К.», «Е. В. К.».

² К сожалению, автор не указывает композитора. Вероятно, это могло быть одно из созданных к тому времени произведений А. Даргомыжского, М. Балакирева или Фантазия Ц. Чеарди на темы оперы «Жизнь за царя» для флейты с фортепиано в переложении для скрипки.



Илл. 1. Анонс музыкального вечера в «Сибирском вестнике», 1886, № 104³

Рис. 1. Announcement of a musical evening in "Sibirskiy Vestnik", 1886, No. 104

родимый, не круши себя", то наконец грустная песня Вани, оплакивающего смерть отца: "Ах не мне сиротке бедному"» [5]. В короткой заметке отсутствуют собственные критические элементы, Е. В. Кузнецов уважительно перечисляет всех музыкантов, оценивая их исполнение «весьма удовлетворительно» и «очень недурно», и пишет о превосходной музыке Глинки, которая произвела «заметное впечатление на публику» [5].

Фрагменты опер Глинки все чаще стали появляться в программах концертов сибиряков. Например, томская публика впервые услышала песню Вани «Как мать убили» «в середине 1870-х годов в исполнении гастролирующей артистки Императорских театров Д. М. Леоновой, любимицы М. И. Глинки» [7, 142]. В версии для двух ролей звучали польский акт и «Славься» на музыкальном вечере Томского отделения Императорского русского музыкального общества 16 марта 1883 года [8, 5], через два года томский оркестр и любительский хор представили слушателям увертюру из оперы «Жизнь за царя», хоры «В бурю во грозу» и «Бог войны» [9, 8, 12]. В Иркутске созданное в 1881 году Общество любителей музыки и литературы 30 апреля 1882 года организовало исполнение финала из «Руслана и Людмила» [10, 3], что в целом было довольно редким явлением на

фоне репертуарной первой оперы Глинки.

В 1886 году российская музыкальная общественность отмечала полувековой юбилей со дня премьеры «Жизни за царя» и сибиряки, безусловно, не могли оставаться в стороне. Например, в Иркутске в день первого представления оперы 27 ноября в городском театре были поставлены фрагменты оперы «при полной сценической обстановке, с участием не менее 50 исполнителей — членов любительского общества: солистов, а также хористов и инструменталистов, увеличивших театральный хор и оркестр. Во втором аналогичном спектакле 17 мая 1887 г. в городском театре исполнялись тоже отрывки из "Жизни за царя"» [2, 57–58].

Из региональной прессы на событие откликнулась томская газета «Сибирский вестник», где в № 104 от 30 ноября 1886 года [11] уже на первой странице дирекция местного отделения ИРМО извещала читателей о музыкальном вечере 1 декабря, посвященном юбилею оперы, с приведением концертной программы. Среди исполнителей праздничного вечера, фамилии которых представлены в анонсе, заострим внимание на чете Томашинских. Григорий

³ Источник иллюстрации: URL: <https://sun.tsu.ru/mminfo/000349027/index.html> (дата обращения: 21.09.2024).

Северинович (1830–1901), получив блестящее юридическое образование в Санкт-Петербургском университете (1881), дал согласие служить в Сибири в должности правителя канцелярии Западно-Сибирского учебного округа. В 1885 году он приехал в Томск с молодой супругой Камиллой Ивановной, которая *«закончила Санкт-Петербургское училище ордена св. Екатерины по классу пения Н. А. Ирецкой с большой золотой медалью, фортепиано Ф. Канилле, получив право служить в качестве домашней наставницы и преподавателя музыкальных дисциплин»* [1, 96]. В 1886 году Томашинские возглавили Томское отделение ИРМО (Камилла Ивановна — председатель, ее супруг — товарищ председателя и секретарь), были постоянными участниками и организаторами концертов, а в 1893 году открыли музыкальные классы [12, 567]⁴. Кроме того, Григорий Северинович часто выступал в «Сибирском вестнике» как музыкальный рецензент и публицист. Остановимся на одной из первых его работ о Глинке, размещенной в том же выпуске № 104 30 ноября.

Развернутая статья Томашинского «Музыкальный юбилей» появилась в сибирской газете вслед за публикацией В. В. Стасова «Пятидесятилетие оперы “Жизнь за царя”» в «Историческом вестнике» в ноябре того же года. В первых же строках своего повествования Томашинский ссылается на Стасова в высокой характеристике оперы как *«нашей музыкальной эры»* и обстоятельно раскрывает читателям несколько важных вопросов. Начинает он с заслуг композитора, который первым *«поставил в России вопрос о национальной музыке, и опера его “Жизнь за царя” была первым блестящим разрешением этого вопроса»* [14]; пишет о влиянии выдающегося литературного кружка Жуковского, называет автора либретто барона Розена, которого композитор *«далеко опередил»* и либреттисту приходилось *«подделывать слова под музыку»* [14]. Раскрывая замысел Глинки, Томашинский ссылается на его «Записки» и свободно излагает некоторые фрагменты, при этом сохраняет яркий художественно-эмоциональный слог, описывая любопытные детали создания оперы, словно сам он находился рядом с Глинкой, присутствовал при рождении шедевра. Об этом красноречиво говорят, например, следующие показательные цитаты⁵. *«Оригинальный, характерно-русский сюжет Ивана Сусанина, полный драматизма, так подействовал на восприимчивое воображение Глинки, что у него как бы по волшебному действию вдруг создался и план целой оперы, и мысль противопоставить русскую музыку — польской»* [14]⁶. *«Прежде всего была написана увертюра к новой опере для фортепиано, в 4 руки⁷, с означением инструментовки. Эта увертюра и ныне сохранена в первона-*

⁴ После смерти мужа Камилла Ивановна *«открыла первую частную музыкальную школу в Томске. Позднее она участвовала в создании 1-го Сибирского хорового певческого общества, Народной консерватории и в концертах всех просветительских организаций выступала в качестве певицы, пианистки, концертмейстера приезжих музыкантов. Вплоть до 1919 г. К. И. Томашинская оставалась ярчайшей знаковой фигурой томской музыкальной культуры»* [13, 77].

⁵ Буквально заимствованный текст «Записок» обозначен полужирным курсивом.

⁶ У Глинки — *«противопоставить русской музыке — польскую»* [15, 64].

⁷ В тексте Глинки эти фразы переставлены.

чальном ее виде, за исключением *adagio*, в котором впоследствии автором были сделаны некоторые изменения» [14]⁸. «Темы для разных мест оперы и часто с контрапунктической разработкой Глинка записывал в особой тетрадке по мере их изобретения, при чем нередко пользовался слышанными им народными мотивами» [14], после чего Томашинский перечисляет использованные композитором темы народных песен. О трио «Не томи родимый» он пишет, что оно было навеяно чувствами Глинки к невесте. Стараясь не упустить ни одной любопытной детали, публицист рассказывает сибирякам об истории создания оперы, рисуя при этом живой портрет Глинки как «мягкого и восприимчивого» [14], эмоционального и энергичного человека.

Томашинский пропускает описание процесса подготовки к постановке и самого спектакля, но подчеркивает факт посещения репетиции императором и «*позволение посвятить свою оперу Государю*» [14, 3] под новым названием «Жизнь за царя», полный успех премьеры, благодарности высоких особ и императорский подарок — перстень, тем самым словно «переводит» свой краткий пересказ «Записок» в репортаж. Не забывает он упомянуть и о напаках со стороны критиков, причем не только на «Жизнь за царя», но и на «Руслана», кто «со своими итальянскими вкусами и враждой ко всему оригинальному» [там же] не понял Глинку — художника, «настолько русского в душе», «слишком далеко вперед ушедшего от современников» [там же]. Данная публикация раскрывает Томашинского как незаурядного сибирского просветителя-патриота, преданного русскому искусству, который «не жалел ни времени, ни сил и даже своей служебной карьеры ради любимого им музыкального дела»¹⁰. Его статья, объясняющая неподготовленной томской публике особенности композиторского дела Глинки, положила в Томске начало традиции публикаций аннотаций и программ, которые предлагались вниманию слушателей.

Итак, в 1880-е годы и начале 1890-х, согласно материалам прессы, оперы Глинки в Сибири входили в репертуар постепенно и фрагментарно в виде избранных сольных номеров, ансамблей и хоров, как правило, с финальным «Славься». В программы концертов, наряду с популярными романсами и пьесами композитора, включались переложения для двух роялей некоторых оперных сцен, например, восточные танцы из «Руслана» [16, 3].

Ситуация кардинальным образом изменилась во второй половине 1890-х годов, когда оперы шли целиком (иногда с купюрами) в крупных театрах двух городов — Иркутска и Томска, ставших подлинными культурными центрами Сибири, конкурирующих между собой за этот высокий статус. Появление оперных спектаклей обусловлено, прежде всего, деятельностью талантливых антрепренеров, которые привлекли профессиональные исполнительские си-

⁸ В «Записках» — «увертюра на 4 руки сохранена так, как я тогда написал ее, кроме *adagio*, которое изменено мною впоследствии» [15, 64].

⁹ У Глинки — «особенной».

¹⁰ Цит. по: [12, 568].

лы, определили репертуарную политику, улучшили экономическое положение театров. Например, относительно «Жизни за царя» известно, что в сезоне 1895/1896 года томская труппа певца и антрепренера С. В. Брагина успешно поставила оперу *«при полном сборе и нескончаемых овациях публики. <...> Трио “Не томи родимый” по единодушному требованию бисировали»*¹¹. Иркутск, как писал корреспондент «Восточного обозрения», впервые увидел оперный спектакль летом 1897 года, когда в городе во временном театре в течение двух месяцев работало Товарищество оперных артистов во главе с дирижером В. О. Зелёным [17, 1]. При участии местного хора и оркестра были осуществлены постановки восьми опер¹², в том числе дважды «Жизни за царя» (20 июля и в завершение гастролей 17 августа), которая, несмотря на купюры — *«отсутствие хоров и пропуск целых картин»* [18, 2], — встретила радужные многочисленные публики. Пресса отмечала уверенную игру оркестра под управлением маэстро, сложную партию Антонида *«с нелегкой вокализацией и частыми переходами из регистра в регистр»* [там же], с которой с трудом по причине болезни справилась певица Арсеньева, воодушевленное исполнение сцены в лесу Островидовым (Сусанин), но пальма первенства все же была отдана госпоже Кутузовой (Ваня) [там же].

Абсолютный успех имела иркутская труппа А. А. Кравченко. Будучи известным в городе талантливым актером с хорошим вкусом, он вырос в амбициозного и творческого антрепренера и с 1897 года по поручению дирекции иркутского театра работал с двумя труппами над музыкальными (сначала преимущественно опереттами) и драматическими спектаклями. В сезоне 1898/1899 года он впервые набрал оперную труппу, в состав которой вошли артисты и музыканты московского, петербургского, тифлисского, харьковского и других театров¹³, и начал осуществление реформ своего предприятия (постановка больших оперных спектаклей, увеличение хора, введение балета, приглашение известных столичных певцов, обновление костюмов и реквизита, организация утренних спектаклей по сниженным ценам, электрическое освещение и др.). Весь репертуар его «Русского театра» фигурирует в анонсах на первых страницах газеты «Восточное обозрение», начиная с 1 сентября 1900 года, благодаря которым можно представить масштабную картину театрального дела в Иркутске. Оперы шли каждый день, иногда по

¹¹ Цит. по: [1, 154].

¹² Первой оперой стала «Паяцы» (6 июля), затем иркутяне увидели «Фауста» (четыре спектакля), «Жизнь за царя», «Демона», «Русалку», «Пиковую даму», «Аиду», «Евгения Онегина».

¹³ «Артисты Московского театра И. Прянишникова: М. Р. Бруно (драматическое сопрано) и Н. И. Сикачинский (лирический тенор), артист Петербургского оперного театра “Аркадия” Н. А. Шевелев (баритон), артисты разных театров: Ю. А. Редер — лирико-колоратурное сопрано, М. А. Руджиери и Э. И. Андреева — меццо-сопрано, Е. К. Коломенко — драматический тенор, П. М. Петровский — баритон, Н. Ф. Белов и Г. Н. Васильев — басы (последний в то же время был режиссером труппы). Вновь сформированным оркестром из 20 человек руководил дирижер Тифлисского оперного театра В. Б. Шток. Из 24 участников хора 12 репертуарных оперных хористов были приглашены из Харьковской оперы» [2, 72].

два спектакля — утром и вечером. Особое место занимали русские шедевры, среди которых, безусловно, оперы Глинки. Анализ репертуара, взятого за определенный сезон, показал, что, например, с сентября по декабрь 1900 года «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» увидели сцену по шесть раз.

Материалы о постановках появлялись в местной газете «Восточное обозрение» в специальной рубрике «Театр и музыка» с определенной периодичностью и невероятной оперативностью: как правило, спустя три-четыре дня после события. В подборке 1900 года привлекают внимание некоторые публикации критика, работавшего под псевдонимом Инкогнито. Его рецензии направлены в большей степени на оценку вокального исполнения и актерской игры певцов, нежели на описание самих опер Глинки, вместе с тем даже лаконичные сравнения и эпитеты дают ясное представление о качестве прошедших спектаклей, посещаемости театра, а также об отношении как публики, так и самого автора к операм. В этом плане показательны два отзыва на «Руслана и Людмилу» в № 224 от 8 октября [19, 2] и № 285 от 23 декабря [20], где Инкогнито в первую очередь отмечает успешный полный ансамбль, особенно в первом и третьем действиях, поскольку опера трудна именно ансамблевым качеством. *«Чудная музыка Глинки, — пишет рецензент, — требует и от г.г. [господ — О. С.] артистов немало, которые оказались на высоте своей задачи и прекрасно справились со своими партиями»* [там же]. Любимица иркутской публики Антонова провела партию Людмилы *«с большим пониманием и музыкальностью... очень изящно спела каватину первого акта»* [там же], Амирджан в роли Руслана *«произвел самое выгодное впечатление»*, поскольку партия очень подходит к голосу артиста, а арию из второго акта он пропел *«с глубоким чувством»* [там же]. Но наряду с преобладающей положительной оценкой Инкогнито всегда добавляет некоторые критические штрихи. Так, во втором отзыве читаем, что Амирджан *«несколько комично сражался с головой, которая, кстати сказать, прекрасно сделана»* [20, 2]. Измайлов в роли Фарлафа *«усиленно смешил публику и... чересчур уж взял быстрый темп (2 акт 2 картина), так что получалось какое-то неудобопонятное выкрикивание»* [19]. Характеризуя партию Ратмира как требующую *«большого и сильного голоса и хорошей музыкальности»* [20], рецензент замечает у исполняющей ее певицы Долинской только музыкальность и темперамент при слабом голосе [19], поэтому цельного впечатления она не производит [20]. Госпожа Сагитта (Горислава) *«пленила слушателей своим серебристым и симпатичным голосом»* [19] и по настоятельному требованию публики повторила арию «О мой Ратмир», хотя в ее пении и игре *«видна некоторая суетливость»* [20]. С партией Финна, которая, по мнению критика, *«довольно монотонная, действует на слушателей несколько утомительно»* [19], артист Дель-Ферро справился, пел с хорошей фразировкой. *«Вообще, — заключает рецензент, — опера была очень серьезно, основательно репетирована и прекрасно обставлена, особенной роскошью отличался третий акт (Замок Наины)»* [19].

Подытожим изыскания. Материалы региональной прессы последней трети XIX века позволяют обозначить некоторые особенности вхождения опер Глинки в музыкально-театральную жизнь сибирских центров. Начало этой истории, согласно тобольской газете, было положено оперой «Жизнь за царя», сольные и хоровые фрагменты которой исполнялись на любительских концертах на протяжении длительного времени. Веховым можно считать год 50-летия со дня премьеры оперы «Жизни за царя», которую сибиряки также отмечали исполнением отдельных сцен и публикацией просветительских статей и рецензий. О «Руслане» местная периодика почти не упоминала вплоть до 1880-х годов. Рождение опер Глинки как целостных спектаклей на сценах Томска и Иркутска было осуществлено во второй половине 1890-х годов благодаря деятельности первых профессиональных оперных трупп и талантливых антрепренеров, мощному развитию оркестрового и хорового исполнительства, что нашло яркое отражение в музыкально-критической прессе. С этого времени и в течение всего периода рубежа XIX–XX веков два глинкинских шедевра прочно закрепились в репертуаре ведущих сибирских театров.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. [Роменская Т. А.] Музыкальная культура Сибири: В 3 т. Т. 2, кн. 2. Музыкальная культура Сибири второй половины XIX — начала XX века. — Новосибирск: Изд-во НГК имени М. И. Глинки, 1997. — 510 с.
2. Харкеевич И. Ю. Музыкальная культура Иркутска. — Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1987. — 277 с.
3. Куперт Т. Ю. Музыкальное прошлое Томска. — Томск, 2006. — 787 с.
4. Местные известия. Тобольск // Тобольские губернские ведомости. — 1867. — № 9 (4 марта). — С. 46.
5. Тобольск. Местные известия. Тобольск // Тобольские губернские ведомости. — 1868. — № 6 (10 февр.). — С. 26.
6. Мандрика Ю. Л. Евгений Васильевич Кузнецов (1848–1911) // Тобольские губернские ведомости. Сотрудники и авторы. Кн. 1. Антология тобольской журналистики конца XIX — начала XX века / сост., вступ. ст. Ю. Л. Мандрики. — Тюмень: Мандр и Ка, 2004. — С. 414–415.
7. Зима Т. Ю. Вклад томской профессуры в развитие музыкальной культуры города в конце XIX — начале XX века // Вестник Томского государственного университета. История. — 2013. — № 5. — С. 138–144.
8. Отчет Томского отделения Императорского русского музыкального общества, за 4-й год существования отделения с 1-го сентября 1882 г. по 1-е сентября 1883 г. — Томск, 1883. — 12 с.
9. Отчет Томского отделения Императорского русского музыкального общества за 1884–85 г. — Томск, 1885. — 16 с.
10. Сибирская хроника // Сибирь. — 1882. — № 19 (9 мая). — С. 3.
11. Сибирский вестник. — 1886. — № 104 (30 нояб.). — 4 с.
12. Томашинский Григорий Северинович // Поляки в Томске (XIX–XX вв.): Биографии / авт.-сост. В. А. Ханевич. — Томск: Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2012. — С. 567–569.
13. Зима Т. Ю. Томское отделение Императорского русского музыкального общества как социокультурный феномен Сибири конца XIX — начала XX в. // Вестник Томского государственного университета. История. — 2014. — № 2. — С. 74–79.
14. Г. Т. [Томашинский Г. С.] Музыкальный юбилей // Сибирский вестник. — 1886. — № 104 (30 нояб.). — С. 3.

15. Глинка М. И. Записки / подгот. А. С. Розанов. — Москва: Музыка, 1988. — 222 с.
16. В обществе любителей музыки и литературы // Восточное обозрение. — 1894. — № 16 (6 февр.). — С. 3.
17. Театр и музыка // Восточное обозрение. — 1897. — № 83 (13 июля). — С. 1.
18. Театр и музыка // Восточное обозрение. — 1897. — № 88 (25 июля). — С. 2.
19. *Инкогнито*. Театр и музыка // Восточное обозрение. — 1900. — № 224 (8 окт.). — С. 2.
20. *Инкогнито*. Театр и музыка // Восточное обозрение. — 1900. — № 285 (23 дек.). — С. 2.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

О. А. Светлова — кандидат искусствоведения, доцент, проректор по воспитательной работе, заведующая кафедрой истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки.

REFERENCES

1. [Romenskaya T. A.] Muzykal'naya kul'tura Sibiri: v 3 t. T. 2, kn. 2. Muzykal'naya kul'tura Sibiri vtoroi poloviny XIX — nachala XX veka [Musical culture of Siberia: in 3 volumes. Vol. 2, book 2. Musical culture of Siberia of the second half of the XIX — early XX century]. Novosibirsk: Izdatel'stvo NGK im. M. I. Glinki, 1997. 510 p.
2. Kharkeevich I. Yu. Muzykal'naya kul'tura Irkutsk [Musical culture of Irkutsk]. Irkutsk: Izdatel'stvo Irkutskogo universiteta, 1987. 277 p.
3. Kupert T. Yu. Muzykal'noe proshloe Tomska [Tomsk's musical past]. Tomsk, 2006. 787 p.
4. Mestnye izvestiya. Tobol'sk // Tobol'skie gubernskie vedomosti [Local news. Tobolsk // Tobolsk provincial vedomosti]. 1867. № 9 (4 March). P. 46.
5. Tobolyak. Mestnye izvestiya. Tobol'sk // Tobol'skie gubernskie vedomosti [Local news. Tobolsk // Tobolsk provincial vedomosti]. 1868. № 6 (10 February). P. 26.
6. Mandrika Yu. L. Evgenii Vasil'evich Kuznetsov (1848–1911) // Tobol'skie gubernskie vedomosti. Sotrudniki i avtory: Kniga I. Antologiya tobol'skoi zhurnalistiki kontsa XIX — nachala XX v. / sost., vstup. st. Mandriki Yu. L. [Evgeny Vasilyevich Kuznetsov (1848–1911) // Tobolsk gubernskie vedomosti. Staff and authors: Book I. Anthology of Tobolsk journalism of the late XIX — early XX century / comp., intr. st. Yu. L. Mandriki]. Tyumen': Mandriki K, 2004. P. 414–415.
7. Zima T. Yu. Vklad tomskoi professury v razvitie muzykal'noi kul'tury goroda v kontse XIX — nachale XX v. // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya [The contribution of the Tomsk professorship to the development of the musical culture of the city in the late XIX — early XX century // Bulletin of the Tomsk State University. History]. 2013. № 5. P. 138–144.
8. Otchet Tomskogo otdeleniya Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva, za 4-i god sushchestvovaniya otdeleniya s 1-go sentyabrya 1882 g. po 1-e sentyabrya 1883 g. [Report of the Tomsk branch of the Imperial Russian Musical Society, for the 4th year of the department's existence from September 1, 1882 to September 1, 1883]. Tomsk, 1883. 12 p.
9. Otchet Tomskogo otdeleniya Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva za 1884–85 g. [Report of the Tomsk branch of the Imperial Russian Musical Society for 1884–1885]. Tomsk, 1885. 16 p.
10. Sibirskaya khronika // Sibir' [Siberian Chronicle // Siberia]. 1882. № 19 (9 May). P. 3.
11. Sibirskii vestnik [Siberian Bulletin]. 1886. № 104 (30 November). 4 p.
12. Tomashinskii Grigorii Severinovich // Polyaki v Tomske (XIX–XX vv.): biografii / avtor-sostavitel' V. A. Khanevich [Grigory Severinovich Tomashinsky // Poles in Tomsk (XIX–XX centuries): biographies / author-compiler V. A. Khanevich]. Tomsk: Izdatel'stvo Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta, 2012. P. 567–569.
13. Zima T. Yu. Tomskoe otdelenie Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva kak sotsiokul'turnyi fenomen Sibiri kontsa XIX — nachala XX v. // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo

- universiteta. Istoriya [Tomsk branch of the Imperial Russian Musical Society as a socio-cultural phenomenon of Siberia in the late XIX — early XX century // Bulletin of Tomsk State University. History]. 2014. № 2. P. 74–79.
14. G. T. [Tomashinskii G. S.] Muzykal'nyi yubilei // Sibirskii vestnik [Musical jubilee // Siberian Bulletin]. 1886. № 104 (30 November). P. 3.
 15. Glinka M. I. Zapiski / podgotovil A. S. Rozanov [Notes / prepared by A. S. Rozanov]. Moscow: Muzyka, 1988. 222 p.
 16. V obshchestve lyubitelei muzyki i literatury // Vostochnoe obozrenie [In the Society of music and literature lovers // Eastern Review]. 1894. № 16 (6 February). P. 3.
 17. Teatr i muzyka // Vostochnoe obozrenie [Theatre and music // Eastern Review]. 1897. № 83 (13 July). P. 1.
 18. Teatr i muzyka // Vostochnoe obozrenie [Theatre and music // Eastern Review]. 1897. № 88 (25 July). P. 2.
 19. Inkognito. Teatr i muzyka // Vostochnoe obozrenie [Theatre and music // Eastern Review]. 1900. № 224 (8 October). P. 2.
 20. Inkognito. Teatr i muzyka // Vostochnoe obozrenie [Theatre and music // Eastern Review]. 1900. № 285 (23 December). P. 2.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Olga A. Svetlova — Cand. Sci. (Arts), Vice-Rector for Educational Work, Head of the Music History Department at M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 08.06.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 02.07.2024

Принята к публикации / Accepted: 16.07.2024

Из истории русской музыкальной культуры

Научная статья

УДК 786

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-82-99



О текстологической проблеме редакций Концерта для фортепиано с оркестром № 2, ор. 44 П. И. Чайковского



Эдуард Анатольевич Дьяченко

Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, Москва, Россия,

eduard.dyachenko_96@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0009-3243-1239>

Аннотация: Статья посвящена текстологической проблеме редакций Концерта № 2 ор. 44 для фортепиано с оркестром G-dur П. И. Чайковского — композиторской и А. И. Зилоти. Основной аспект работы связан с раскрытием идей А. И. Зилоти по отношению к авторскому тексту.

На основе сравнительного метода анализа экземпляров партитур концерта, которые принадлежали П. И. Чайковскому, А. И. Зилоти и В. Н. Гартевельду, симфоническому дирижеру и современнику композитора, прослеживается процесс редактирования сочинения. Согласно хронологическому порядку рассматриваемых источников процесс работы условно разделяется на шесть этапов (1888–1897 годы), каждый из которых подробно исследуется на предмет авторских изменений П. И. Чайковского и редакторских предложений А. И. Зилоти. Некоторые из архивных материалов впервые вводятся в научный обиход.

Представленное исследование обосновывает вывод о том, что исходная авторская версия является наиболее совершенной, адекватно отвечающей художественному замыслу композитора. Все последующие видоизменения авторского текста искажали исходный вариант благодаря многочисленным сокращениям, обедняя таким образом художественную концепцию сочинения.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, Концерт для фортепиано с оркестром № 2, авторские редакции, редакции А. И. Зилоти, архивные документы, композиция, фактура

Для цитирования: Дьяченко Э. А. О текстологической проблеме редакций Концерта для фортепиано с оркестром № 2, ор. 44 П. И. Чайковского // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 4. С. 82–99. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-82-99

From the history of Russian musical culture

Original article

On the textual problem of the editions of Tchaikovsky's Concerto for Piano and Orchestra No.2, op. 44

Eduard A. Dyachenko

*P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia,
eduard.dyachenko_96@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0009-3243-1239>*

Abstract: The article is devoted to the textological problem of the editions of Tchaikovsky's Concerto No. 2 Op. 44 for piano and orchestra G-dur by P. I. Tchaikovsky — the composer's and A. I. Ziloti's editions. The main aspect of the work is related to the disclosure of A. I. Ziloti's ideas in relation to the author's text.

Using the comparative method of analysing copies of the concerto's scores that belonged to P. I. Tchaikovsky, A. I. Ziloti and V. N. Hartevelde, a symphony conductor who was a contemporary of the composer, the process of editing the work is traced. According to the chronological order of the sources under consideration, the process of the work is divided into six stages (1888–1897), each of which is examined in detail in terms of Tchaikovsky's authorial changes and A. I. Ziloti's editorial suggestions. Some of the archival materials are introduced for the first time.

The presented study substantiates the conclusion that the original author's version is the most perfect, adequately answering the composer's artistic intent. All subsequent modifications of the author's text distorted the original version through numerous abbreviations, thus impoverishing the artistic concept of the work.

Keywords: P. I. Tchaikovsky, piano creativity, Piano Concerto No.2, authorial editions, editions by A. I. Ziloti, archival documents, composition, texture

For citation: *Dyachenko E. A. On the textual problem of the editions of Tchaikovsky's Concerto for Piano and Orchestra No.2, op. 44. Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music. 2024;(4):82-99. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-82-99*

Фортепианные сочинения составляют одну из значительных сфер музыки П. И. Чайковского, к которой композитор обращается на протяжении всего творческого пути.

Фортепианное наследие великого художника получило в музыковедческой литературе достаточно основательное освещение. Вместе с тем, ввиду наличия многочисленных редакций — как авторских, так и других музыкантов, — в его произведениях для фортепиано содержится большое количество невыясненных текстологических «белых пятен», которые влекут за собой

проблемы исполнительских интерпретаций. Выявление редакторских изменений, касающихся прежде всего композиции, а также фактуры, динамики, агогики, штрихов, привнесенных в авторский текст, является важнейшей задачей, поскольку позволяет раскрыть глубинные философско-эстетические идеи, первоначально заложенные творцом в свои сочинения. Данная проблема привлекает внимание ученых, начиная с середины XX столетия. В этой связи выделяются фундаментальные труды А. А. Николаева¹, Г. С. Домбаева², П. Е. Вайдман, А. Г. Айнбиндер³, А. И. Хотеева⁴, Д. В. Беляка⁵, Дж. Фрискина⁶, Б. Лэнгстона⁷ и других исследователей.

Тем не менее вопрос редактирования фортепианных сочинений П. И. Чайковского, особенно его концертов для фортепиано с оркестром, остается открытым и далеко не проясненным. Как ни парадоксально, существует некоторая «иллюзия изученности» этой острейшей проблемы. Для большинства исполнителей длительный процесс всевозможных изменений, многочисленных трансформаций фортепианных концертов П. И. Чайковского остается вне поля зрения.

Из всего фортепианного наследия П. И. Чайковского наибольшим изменениям, привнесенным как самим П. И. Чайковским, так А. И. Зилоти и С. И. Таеиным, подверглись его три концерта для фортепиано с оркестром.

Редактура каждого из обозначенных произведений представляет собой отдельную область, требующую глубокого и всестороннего изучения.

Задача настоящей статьи состоит в выявлении текстологических различий различных редакций Концерта для фортепиано с оркестром № 2 G-dur, op. 44.

Текстологическая проблема редакций Концерта № 2 П. И. Чайковского была освещена в публикациях Д. В. Беляка «Концерты П. И. Чайковского в контексте позднеромантического фортепианного искусства»⁸ и «Редакции Второго фортепианного концерта П. И. Чайковского: к проблеме сохране-

¹ Николаев А. А. Фортепианное наследие Чайковского. Москва; Л.: Музгиз, 1949. 207 с.

² Домбаев Г. С. Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах / под ред. Г. Б. Бернандта. Москва: Музгиз, 1958. 636 с.

³ Вайдман П. Е., Айнбиндер А. Г. «...Воспоминания о страстности, жуткости испытанных ощущений...»: к истории создания Концерта № 1 для фортепиано с оркестром // Наше наследие. 2015, № 113. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11304.php> (дата обращения: 6.11.2024).

⁴ Хотеев А. И. К истории создания фортепианных концертов Чайковского // Музыкальная академия. Москва, 2003, № 3. С. 138–145.

⁵ Беляк Д. В. Концерты П. И. Чайковского в контексте позднеромантического фортепианного искусства: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство: диссертация... канд. искусствоведения. Москва, 2022. 281 с.

⁶ Friskin J. The Text of Tchaikowsky's B-flat minor Concerto // Music and Letters. Oxford. 1969, № 50. P. 246–251.

⁷ Langston B. "I will not alter a single note". New information on the History of Tchaikovsky's First Piano Concerto // Tchaikowsky-Gesellschaft: Mitteilungen. Lingenfeld. 2008, № 15. P. 63–75.

⁸ Беляк Д. В. Концерты П. И. Чайковского в контексте позднеромантического фортепианного искусства: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: Диссертация... канд. искусствоведения. Москва, 2022. 281 с.

ния авторской концепции»⁹, а также в статьях А. И. Хотеева «Произведения Чайковского для фортепиано с оркестром»¹⁰ и Г. А. Моисеева «А. И. Зилоти и П. И. Чайковский»¹¹. Вместе с тем изучение архивных материалов позволило выявить новые, ранее не упоминаемые в научной литературе факты, касающиеся обозначенного вопроса.

Концерт № 2 в настоящее время существует в двух версиях: авторской редакции (переложение для двух фортепиано, 1880, и партитура, 1881) и редакции А. И. Зилоти, вышедшей в свет в 1897 году (одновременно переложение для двух фортепиано и партитура).

Вместе с тем, помимо этих опубликованных изданий, существовали иные варианты авторских текстологических изменений самого П. И. Чайковского, сделанные им в 1888, 1890 и 1893 годах. Данные композиторские версии также вносили определенные коррективы в первоначальный текст произведения. Кроме того, свои многочисленные трансформации предлагал А. И. Зилоти как при жизни композитора, так и после его смерти.

Редакторские правки отображены в архивных документах — партитурах и клавирах Концерта № 2, хранящихся в Кабинете рукописей РИИИ г. Санкт-Петербург¹² и Государственном мемориальном музыкальном музее-заповеднике П. И. Чайковского г. Клин¹³. Они представляют чрезвычайно важный аспект изучения этого сочинения.

К созданию Концерта № 2 П. И. Чайковский приступает осенью 1879 года в Каменке. К 20 октября написаны эскизы первой части. В ноябре-декабре 1879 года композитор, находясь в Париже, создает финал, а затем вторую часть *Andante* (именно в такой последовательности). Партитура Концерта была завершена в Каменке в апреле 1880 года.

Клави́р Концерта № 2 (переложение для двух фортепиано) издается П. И. Юргенсоном в 1880 году, партитура и оркестровые голоса — в 1881 году, до премьеры сочинения.

Композитор считал свое новое творение удавшимся, о чем свидетельствуют его письмо к Н. Ф. фон Мекк: «*Концерт мой готов вчерне, и я им очень доволен, особенно 2-й частью — Andante*» [1, 299].

Согласно информации, представленной в труде Д. В. Беляка, премьеры сочинения состоялась 31 октября/12 ноября 1881 года в зале Музыкальной академии в Нью-Йорке. Солировала М. Шиллер в сопровождении оркестра Филармонического общества Нью-Йорка под управлением Т. Томаса [2, 280].

⁹ Беляк Д. В. Редакции Второго фортепианного концерта П. И. Чайковского: к проблеме сохранения авторской концепции // Ирина Сусидко и ее школа аналитического музыкознания. Москва: Пробел-2000, 2023. С. 221–228.

¹⁰ Хотеев А. И. К истории создания фортепианных концертов Чайковского // Музыкальная академия. 2003, №3. С. 138–145.

¹¹ Моисеев Г. А. А. И. Зилоти и П. И. Чайковский // Вестник истории, литературы, искусства. Москва: Собрание, 2016, № 11. С. 481–505.

¹² КР РИИИ, Ф.17. Оп.1. Ед.хр.181; КР РИИИ, Ф.17. Оп.1. Ед.хр.182; КР РИИИ, Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 183.

¹³ ГДМЗЧ, А¹, № 168 (154); ГДМЗЧ, А¹, № 221.

В России Концерт № 2 впервые прозвучал 21 мая 1882 года в Москве. Партию фортепиано исполнил ученик, а впоследствии друг и соратник композитора С. И. Танеев, дирижировал А. Г. Рубинштейн.

Сочинение получило в большей степени благоприятные отзывы критиков и прессы [2, 43]. Вместе с тем С. И. Танеев указывал композитору на излишнюю, по его мнению, протяженность первой и второй частей произведения. 18 июня 1882 года после первого исполнения сочинения в Москве он сообщает П. И. Чайковскому: *«Мнения о нем довольно различные, но все они сходятся в том, что первая и вторая часть слишком длинны»* [3, 81].

Действительно, Концерт № 2 с его монументальностью и масштабностью формы для своего времени был сложным для исполнителей сочинением (около 45 минут). Возможно, подобные высказывания побудили П. И. Чайковского в 1888 году к мысли об сокращении определенных фрагментов произведения. Изменения предназначались для исполнения сочинения молодым пианистом В. А. Сапельниковым (дирижировал П. И. Чайковский) 5 ноября 1888 года в Петербурге и 10–11 декабря 1888 года в Москве.

В декабре 1888 года А. И. Зилоти предлагает композитору внести собственные поправки в авторский вариант сочинения. Поэтому в течение 1888–1893 годов А. И. Зилоти вносит ряд существенных корректив в первую и вторую части Концерта, касающихся прежде всего композиции и фактурных особенностей фортепианной партии — они представлены в переписке пианиста с П. И. Чайковским.

Изучение переписки П. И. Чайковского и А. И. Зилоти, а также архивных документов — партитур и клавира Концерта № 2, хранящихся в Кабинете рукописей РИИИ г. Санкт-Петербург и Государственном мемориальном музыкальном музее-заповеднике П. И. Чайковского г. Клин, — позволило выявить шесть этапов редактирования сочинения. На первых четырех этапах существенные изменения были внесены как П. И. Чайковским, так и А. И. Зилоти; на двух последующих — пятом и шестом — инициатива полностью принадлежала А. И. Зилоти, так как композитор к тому времени ушел из жизни.

Обратимся непосредственно к процессу редакционной работы П. И. Чайковского и А. И. Зилоти.

Первый этап редактирования Концерта № 2 начинается в декабре 1888 года. Оживленная полемика А. И. Зилоти и П. И. Чайковского касалась многочисленных изменений композиции первой части сочинения — в этом был заинтересован прежде всего А. И. Зилоти. На корректуре второй части настаивал П. И. Чайковский.

17 декабря 1888 года А. И. Зилоти пишет П. И. Чайковскому: *«Дорогой и великий Петр Ильич! Посылаю тебе партитуру твоего 2-го концерта, где я сделал пометки, как, по-моему, переделать. Ты, пожалуйста, не прими это как за недостаточное уважение к тебе»* [4, 89]. К письму пианист прилагает экземпляр партитуры издания 1881 года¹⁴, в котором отмечает свои предложе-

¹⁴ Tschaikowsky P. Second Concerto pour Piano op. 44. Moscow: P. Jurgenson, n.d. (1881). Plate 4053.

ния¹⁵. Согласно Т. З. Сквирской¹⁶, пометы П. И. Чайковского и А. И. Зилоти датируются 26–27 декабря 1888 года [5, 213].

Примечательно, что в данном экземпляре нарушен первоначальный порядок листов в переплете и нумерация страниц. Указанное обстоятельство подтверждает идею А. И. Зилоти о кардинальной трансформации композиции первой части Концерта¹⁷. Пианист советовал П. И. Чайковскому перенести каденцию солиста из разработочного раздела и поместить ее между репризой и кодой, то есть в традиционное для нее место¹⁸. Также Александр Ильич предлагал вставить фрагмент главной партии (т. 502–505) сразу после каденции перед кодовым разделом¹⁹.

П. И. Чайковский категорически не мог принять радикальные предложения своего коллеги. 27 декабря 1888 года композитор отвечает А. И. Зилоти: *«Я страшно тебе благодарен за твое участие и интерес, за желание, чтобы мои вещи сделались более удобоисполнимыми и благодарными — но... решительно не могу согласиться с твоими сокращениями, и особенно с перетасовкой первой части. <...>. От твоего же проекта каденцию перенести к концу у меня под ложечкой заныло и волосы дыбом встали»* [4, 90].

В этом же письме П. И. Чайковский ставит А. И. Зилоти в известность о собственных текстологических изменениях, сделанных им для исполнения сочинения пианистом В. А. Сапельниковым в конце 1888 года в Москве и Петербурге. Данные пометы композитор вносит в партитуру 1881 года, в которой А. И. Зилоти ранее обозначил свои собственные коррективы²⁰. П. И. Чайковский сообщает коллеге: *«Я желаю, чтобы 2-ой концерт был в том виде, в котором я заставлял играть Сапельникова, и я на твоём экземпляре сделал мои отметки»* [4, 90].

Так, в первой части в разработочном разделе сонатной формы П. И. Чайковским было намечено убрать т. 319–342²¹. На форму первой части указанная купюра не повлияла.

Во второй части автором предполагалось масштабное сокращение (т. 90–282)²², изымающее весь средний и репризный разделы сложной трехчастной формы. В кодовом разделе П. И. Чайковский также делает купюру (т. 312–323)²³. После намеченных преобразований кардинально изменилась композиция второй части. Ю. Н. Тюлин в своем фундаментальном исследовании «Произведения Чайковского. Структурный анализ» рассматривает форму Andante как сложную трехчастную [6, 203].

Вместе с тем авторские изменения превратили форму Andante в простую двухчастную. Согласно монументальному труду В. Н. Холоповой «Формы му-

¹⁵ КР РИИИ, ф.17. Оп. 1. Ед. хр. 181.

¹⁶ Т. З. Сквирская имеет в виду фонды Кабинета рукописей РИИИ.

¹⁷ КР РИИИ, ф.17. Оп. 1. Ед. хр. 181.

¹⁸ КР РИИИ, ф.17. Оп. 1. Ед. хр. 181. С. 49 (С. 65 новой пагинации красными чернилами).

¹⁹ КР РИИИ, ф.17. Оп. 1. Ед. хр. 181. С. 56 (С. 72 новой пагинации красными чернилами).

²⁰ КР РИИИ, ф.17. Оп. 1. Ед. хр. 181.

²¹ КР РИИИ, ф.17. Оп. 1. Ед. хр. 181. С. 39, 43.

²² КР РИИИ, ф.17. Оп. 1. Ед. хр. 181. С. 88.

²³ КР РИИИ, ф.17. Оп. 1. Ед. хр. 181. С. 115.

зыкальных произведений», данная форма трактуется как песенная, поскольку ее тематизм имеет вокальную природу и отличается семантикой простоты и безыскусности [7, 64].

Все сокращения, предложенные П. И. Чайковским, не были воплощены в печатном издании сочинения. Они были сделаны для частного случая — исполнения Концерта № 2 В. А. Сапельниковым.

В третью часть редакторские правки ни П. И. Чайковским, ни А. И. Зилоти внесены не были.

Второй этап корректуры Концерта № 2 можно проследить по партитуре сочинения 1881 года²⁴ издания с дарственной надписью П. И. Чайковского российскому дирижеру и композитору В. Н. Гартевельду²⁵, именно по этой партитуре Концерт исполнялся в присутствии автора 15/17 декабря 1890 года в Киеве (партия фортепиано — Н. А. Листовничий, дирижер — В. Н. Гартевельд). Коррективы произведения на этом историческом этапе принадлежали только П. И. Чайковскому.

Изменения затрагивали главным образом композицию первой и второй частей сочинения. Эти преобразования не отразились в печатном издании, они были учтены при исполнении произведения в Киеве 15/17 декабря 1890 года.

Весьма важно отметить, что спустя два года после намеченных преобразований, сделанных для исполнения Концерта В. А. Сапельниковым, автор пробует иной вариант изменений композиции сочинения.

Партитура Концерта 1881 года издания с дарственной надписью П. И. Чайковского российскому дирижеру и композитору В. Н. Гартевельду фигурирует в монументальном издании «Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского» [8, 407]. Пометы в указанной партитуре Концерта № 2 впервые в научной литературе были описаны исследователем Д. В. Беляком [2, 25–28].

В процессе изучения архивных документов данные корректуры, обозначенные в партитуре издания 1881 года, позволили проследить дальнейшие редакторские версии, намеченные П. И. Чайковским для определенных исполнений.

Так, в первой части в разработочном разделе сонатной формы в настоящем издании в сравнении с первым этапом редактуры намечена иная купюра — т. 321–349²⁶. На форму первой части изъятие этого фрагмента принципиально не повлияло.

Во второй части П. И. Чайковский вновь изымает среднюю и репризную части сложной трехчастной формы (т. 90–282)²⁷. Данное сокращение идентично купюре, сделанной П. И. Чайковским на первом этапе редактуры произведения. Таким образом, на втором этапе редакторских трансформаций Концерта № 2 идея П. И. Чайковского о преобразовании композиции второй части сочинения не изменилась.

²⁴ Tschaikowsky P. Second Concerto pour Piano op. 44. Moscow: P. Jurgenson, n.d. (1881). Plate 4053.

²⁵ ГДМЗЧ, А¹, № 168 (154).

²⁶ ГДМЗЧ, А¹, № 168 (154). С. 39, 46.

²⁷ ГДМЗЧ, А¹, № 168 (154). С. 88, 112.

Купюра в кодовом разделе всей второй части Andante, предлагаемая П. И. Чайковским на первом этапе редактирования в 1888 году (т. 312–323), отсутствует²⁸. Данное обстоятельство свидетельствует о творческих поисках композитора, который пробовал различные варианты сокращения масштабов Концерта № 2.

В третьей части сочинения на данном этапе текстологических изменений ни со стороны П. И. Чайковского, ни со стороны В. Н. Гартевельда не было зафиксировано.

Необходимо констатировать, что пометы, соответствующие первому этапу редактирования, обнаруживаются именно в экземпляре из РИИИ²⁹, так как, согласно переписке П. И. Чайковского с А. И. Зилоти, композитор сделал в нем пометы своей рукой [4, 90]. Корректуры, отмеченные в партитуре с дарственной надписью В. Н. Гартевельду³⁰, сделаны не рукой П. И. Чайковского!³¹ Кроме того, как говорилось ранее, купюры в двух указанных экземплярах различаются.

Дискуссия между П. И. Чайковским и А. И. Зилоти относительно композиции первой и второй частей Концерта возобновляется в 1893 году (третий и четвертый этапы редактирования Концерта № 2).

Третий этап был инициирован А. И. Зилоти 25/13 февраля 1893 года, однако в данный период корректуры были сделаны обоими музыкантами.

Исполнитель сообщает П. И. Чайковскому: «*Твой Второй концерт начал учить, но относительно купюр в Andante я хочу с тобой поговорить в мае*» [4, 145]. В первой части сочинения предложения А. И. Зилоти касались прежде всего расположения каденции солиста и сокращения репризы. Во второй части Концерта редакторские «вторжения» пианиста практически нивелируют новаторскую трактовку П. И. Чайковского. Указанная часть задумывалась автором как тройной концерт для солирующих скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром. Данная концепция второй части сочинения освещена в работах А. Хотеева [9] и Д. В. Беяка [10, 226].

Композитор возражает А. И. Зилоти, настаивая на своем видении корректуры произведения. Пометы П. И. Чайковского и А. И. Зилоти, соответствующие данным изменениям, обнаруживаются в сохранившемся печатном экземпляре Концерта издания 1881 года³².

Необходимо отметить, что результат корректировок этого периода не получил воплощения в печатном издании. Фактов исполнения Концерта № 2 в указанный 1893 год не установлено [2, 280].

В первой части Концерта пианист вновь настаивает на перемещении каденции солиста — из разработочного раздела в предкодовый раздел³³. Также

²⁸ ГДМЗЧ, А¹, № 168 (154). С. 115–117.

²⁹ КР РИИИ, Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 181.

³⁰ ГДМЗЧ, А¹, № 168 (154).

³¹ ГДМЗЧ, А¹, № 168 (154).

³² КР РИИИ, Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 182.

³³ КР РИИИ, Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 182. С. 49, 76.

исполнитель советовал аннулировать главную партию в репризе³⁴. Предложения А. И. Зилоти были отвергнуты П. И. Чайковским³⁵.

Кроме того, в разработочном разделе первой части помимо купюры т. 319–342, предполагавшейся на более ранних этапах редакции, пианист намечает еще одно сокращение (т. 351–360)³⁶. Эти модификации не получили одобрения композитора.

Во второй части Концерта № 2 редакторские предложения А. И. Зилоти в полной мере реализуют его идею о доминирующей роли фортепиано как единственного солирующего инструмента в жанре фортепианного концерта. Пианист предлагает сократить т. 20–65 (проведение темы у солирующих скрипки и фортепиано), советуя после вступительного раздела сразу перейти к теме у солирующего фортепиано (с т. 66)³⁷. Таким образом, авторский замысел тройного концерта, задуманный П. И. Чайковским в *Andante*, являющимся лирическим апофеозом всей концепции сочинения, фактически нивелировался. Такая трансформация не была одобрена П. И. Чайковским³⁸.

Также исполнителем была намечена масштабная купюра (т. 92–220), исключающая всю среднюю часть сложной трехчастной формы второй части³⁹. В репризе пианист убирает оркестровое проведение темы (т. 246–281), звучащее после пронзительного дуэта скрипки и виолончели в сопровождении фортепиано и оркестра⁴⁰. С подобной идеей композитор также не соглашается.

Тем не менее представляется важным подчеркнуть, что на всех трех этапах корректуры (1888, 1890, 1893 года) П. И. Чайковский последовательно настаивал на своей версии сокращения *Andante* — купюре т. 90–281.

В сравнении с предыдущими этапами редакции А. И. Зилоти предлагает иную купюру в кодовом разделе второй части — т. 313–321⁴¹. В то же время П. И. Чайковский отмечает свою версию сокращения — т. 312–323⁴². По нашему мнению, и вариант А. И. Зилоти, и версия П. И. Чайковского обедняют драматургическое разворачивание *Andante*. Из кодового раздела исчезает фрагмент, в котором хоральная фактура, ровное ритмическое движение, попеременное звучание партий струнной и духовой групп на выдержанных гармониях передают состояние внутреннего упокоения. Таким образом, нарушается тончайшая симфоническая логика и драматургия второй части Концерта № 2.

Третья часть Концерта ни П. И. Чайковским, ни А. И. Зилоти корректуре в данное историческое время не подвергалась.

³⁴ КР РИИИ, ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 182. С. 56–61.

³⁵ КР РИИИ, ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 182. С. 56–61.

³⁶ КР РИИИ, ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 182. С. 46, 48.

³⁷ КР РИИИ, ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 182. С. 84, 86.

³⁸ КР РИИИ, ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 182. С. 84, 86.

³⁹ КР РИИИ, ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 182. С. 88, 105.

⁴⁰ КР РИИИ, ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 182. С. 109–111.

⁴¹ КР РИИИ, ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 182. С. 115, 117.

⁴² КР РИИИ, ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 182. С. 115, 117.

Четвертый этап редактуры Концерта № 2 начался ориентировочно в июле 1893 года, за несколько месяцев до кончины композитора. На этот раз изменения стали еще более значительными. Исполнитель решает трансформировать не только композицию первой и второй частей сочинения, но и фактуру фортепианной партии.

П. И. Чайковский достаточно последовательно отвергает большинство предложений пианиста, однако на некоторые частично соглашается.

Указанные предложения обнаруживаются как в переписке П. И. Чайковского и А. И. Зилоти, так и в клавире издания 1889–1890 годов⁴³, который дошел до наших дней⁴⁴. Часть обозначенных корректив, намеченных П. И. Чайковским и А. И. Зилоти в данном документе, зафиксированы в двух томах издания Концерта № 2 Полного собрания сочинений П. И. Чайковского (партитуре⁴⁵ и переложении для двух фортепиано⁴⁶). Кроме того, пометы в указанном архивном клавирном переложении сочинения⁴⁷ описываются ученым-музыковедом Д. В. Беляком [2, 25–29]. Данный архивный экземпляр является чрезвычайно важным звеном в бесконечной линии авторских и редакторских преобразований Концерта № 2.

В письме от 28/16 июля 1893 года к П. И. Чайковскому А. И. Зилоти вновь предлагает внести изменения в композицию первой части Концерта: *«Не позволишь ли ты сделать пометку после большой каденции, что можно перейти прямо к Code?»* [4, 150].

Композитор на данное предложение отвечает отказом, что подтверждают строки ответного письма из Клина: *«Повторение главной партии после разработки в сонатной форме совершенно необходимо, иначе слушатель не сможет их усвоить»* [4, 154].

Далее пианист вновь поднимает вопрос о переносе каденции солиста в традиционное для нее место — перед кодой. Но и на это предложение П. И. Чайковский также отвечает отрицательно: *«Каденцию переместить я решительно не могу: это пришлось бы заново пересочинять»* [4, 156]. Таким образом, в первой части сочинения П. И. Чайковскому удалось сохранить репризный раздел и первоначальное местоположение каденции.

П. И. Чайковский, как истинный гений, в собственных сочинениях опережал свое время, как бы смотря в следующее столетие. А. И. Зилоти в своих редакторских предложениях, напротив, мыслит традиционно, находясь на позиции концертного исполнительства XIX века.

⁴³ Tschaikowsky P. Second Concerto pour Piano op. 44. Moscow: P. Jurgenson, n.d. (1889–1890). Plate 4055. ГДМЗЧ, А¹, № 221.

⁴⁵ Чайковский П. И. Полное собрание сочинений, Т. 28: Сочинения для фортепиано с оркестром: Первый концерт, Соч. 23; Второй концерт, соч. 44 (партитура) / Под общ. ред. Б. В. Асафьева. Москва: Музгиз, 1955. XVI, 351 с.

⁴⁶ Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Т. 46 (А): Сочинения для фортепиано с оркестром: Первый концерт, соч. 23; Второй концерт, соч. 44 (Переложение для 2-х ф-п.) / Под общ. ред. Б. В. Асафьева. Москва: Музгиз, 1954. 245 с.

⁴⁷ ГДМЗЧ, А¹, № 221.

Редактура пианиста в том числе затронула и фактуру фортепианной партии первой части. Она касалась отдельных интервальных изменений⁴⁸. Например, в некоторых фрагментах партии правой руки А. И. Зилоти трансформирует чистые квинты в чистые октавы. С указанными правками композитор также принципиально не соглашался.

Во второй части пианист предлагает новый вариант корректуры. В отличие от предыдущих этапов в поле зрения А. И. Зилоти помимо композиции попадает также фактура фортепианной партии.

Обратим внимание, что А. И. Зилоти в *Andante*, в первой части сложной трехчастной формы, трансформирует вступительный раздел. Композитором начальная тема была отдана солирующей скрипке. А. И. Зилоти, в свою очередь, решил этот фрагмент передать партии фортепиано⁴⁹.

Далее исполнитель вновь настаивает на изъятии проведения основной темы у солирующих скрипки и виолончели (т. 20–65)⁵⁰. Кроме того, пианист, как и на третьем этапе редактирования, сохраняет купюру всей средней части сложной трехчастной формы⁵¹. Весьма показательно, что в данном клавире отсутствуют страницы 59–62, соответствующие фрагменту средней части. Таким образом, в указанном архивном экземпляре Концерта № 2 сразу после первой части сложной трехчастной формы возникает каденционный эпизод солирующих скрипки и виолончели, а затем репризная часть и кодовый раздел.

В репризной части А. И. Зилоти изымает т. 246–281, соответствующие проведению основной темы у симфонического оркестра.

Тем не менее композитор оспаривал предложенные варианты своего друга и соратника. В письме от 26 июля 1893 года он возражает А. И. Зилоти: «Нет, милый Саша, я не вполне согласен с твоим проектом перемены *Andante*. У тебя выходит, что мелодия два раза изложена, а потом ни с того ни с сего длинная кода, и конец. Форма какая-то очень странная и обрубленная» [4, 153]. Вместе с тем П. И. Чайковский предлагает пианисту две версии корректуры *Andante*: «Итак, по-моему, что-нибудь одно: или 1) моя прежняя купюра⁵² или 2) твоя редакция, но с сохранением стр. 68-й и 69-й» [4, 153].

Анализируя четыре рассмотренные этапа редактирования Концерта № 2, необходимо отметить, что П. И. Чайковский, в соответствии с собственным видением второй части, стремился сохранить равновесие между тремя солирующими инструментами и оркестром, то есть логику задуманной им новаторской концепции тройного концерта. Именно поэтому композитор предлагает оставить оркестровое проведение темы в репризном разделе (страницы 68 и 69 клавира). А. И. Зилоти, наоборот, изымает большинство оркестровых фрагментов во вто-

⁴⁸ ГДМЗЧ, А¹, № 221. С. 7–9, 12–13.

⁴⁹ ГДМЗЧ, А¹, № 221. С. 54.

⁵⁰ ГДМЗЧ, А¹, № 221. С. 55–56.

⁵¹ ГДМЗЧ, А¹, № 221. С. 57, 65.

⁵² В клавире Концерта № 2, принадлежавшем А. И. Зилоти, на страницах 57 и 69 П. И. Чайковским отмечена купюра — т. 90–282 (Vi- / -de).

рой части сочинения, воплощая свою трактовку фортепиано как единственного солирующего инструмента в жанре концерта для фортепиано с оркестром.

В своих преобразованиях второй части А. И. Зилоти подводит композитора к концертной концепции сочинения, в которой рояль является доминирующим инструментом. П. И. Чайковский, в свою очередь, мыслит жанр фортепианного концерта как симфоническое произведение. Введение в партитуру второй части солирующих скрипки и виолончели делают *Andante* поистине шедевром камерной музыки величайшего русского мастера.

В кодовом разделе П. И. Чайковским, по сравнению с предыдущими этапами, был намечен еще один вариант сокращения — т. 310–325⁵³.

Несомненно, предложения А. И. Зилоти все более отдаляли *Andante* от первоначальной авторской концепции. К тому же возникало масштабное несоответствие второй части по отношению к первой и третьей.

В третьей части Концерта текстологические изменения обоими музыкантами не обсуждались.

Из-за внезапной кончины П. И. Чайковского 25 октября/6 ноября 1893 года намеченные им преобразования не были опубликованы. В 1897 году, уже после смерти композитора, А. И. Зилоти издает собственную редакцию данного сочинения.

Пятый этап редактур Концерта № 2 касается «новаций» исключительно А. И. Зилоти, которые пианист реализовал в собственной изданной редакции произведения 1897 года⁵⁴.

Трансформации Концерта № 2 в версии А. И. Зилоти касаются всех трех частей произведения. Изменения затронули как композицию, так и другие элементы музыкальной ткани: фактуру, динамику, агогику, штрихи. Часть правок была одобрена П. И. Чайковским. Однако некоторые из них были сделаны А. И. Зилоти самостоятельно и шли вразрез с волей композитора.

Из первой части Концерта № 2 в разработочном разделе А. И. Зилоти изымает т. 319–342. Эта купюра была в свое время инициирована самим П. И. Чайковским. Вместе с тем исполнитель вносит изменения в фортепианную партию, против которых возражал П. И. Чайковский. В т. 50–72 пианист аннулирует нижние голоса квинт в партии правой руки⁵⁵.

Во второй части Концерта А. И. Зилоти придерживается варианта редактур, который он советовал П. И. Чайковскому летом 1893 года. В указанной версии пианист предлагал сокращение т. 20–65 и т. 92–220 (первая и средняя часть сложной трехчастной формы). На данный вариант композитор согласился. Купюра в кодовом разделе также оставлена в версии июля 1893 года (т. 310–325).

⁵³ ГДМЗЧ, А¹, № 221. С. 71.

⁵⁴ Tschaikowsky P. Second Concerto pour Piano op.44. Nouvelle édition, revue et diminuée d'après les indications de l'auteur par A. Ziloti. Moscow: P. Jurgenson, n.d. (1897). Plate 20899.

⁵⁵ Целесообразно сравнить т. 50–72 редакции А. И. Зилоти с указанными тактами авторской редакции П. И. Чайковского 1881 г. (печатное издание 1889–1890 г.).

Изменения А. И. Зилоти коснулись и фактуры фортепианной партии (т. 20–35⁵⁶, т. 36–45⁵⁷, т. 101, т. 103⁵⁸). Данные нововведения при жизни П. И. Чайковского не обсуждались.

Финал Концерта № 2 также претерпел модификации. А. И. Зилоти достаточно интенсивно меняет фортепианную фактуру. В своих коррективах Александр Ильич, скорее всего, руководствовался желанием придать сочинению внешний виртуозный блеск, что подтверждает высказывание в письме от 19/7 августа 1893 года, обращенное к П. И. Чайковскому: *«внешний блеск можно всегда сделать, и это особенно легко будет сделать, если вещь не слишком длинна»* [4, 158].

В третьей части практически во всех разделах сложной трехчастной формы пианист перерабатывает большинство фрагментов, где тематический материал в партиях обеих рук изложен в унисон. Исполнитель заменяет их на различные формы фортепианной техники *martellato* (т. 35–36, т. 39–40, т. 89–116, т. 133–148, т. 271–272, т. 275–276, т. 347–373, т. 391–414⁵⁹). Следует отметить, что техника *martellato* весьма широко представлена композитором в Концерте № 2. Таким образом, данные изменения превратили разнообразие замысла П. И. Чайковского в однообразие трактовки А. И. Зилоти.

Кроме того, А. И. Зилоти модифицирует фактуру фортепианной партии в кодовом разделе третьей части (т. 531–533, т. 535–536⁶⁰, т. 549–552⁶¹). При жизни П. И. Чайковского указанные изменения не обсуждались.

Таким образом, следует констатировать, что примечание на титульном листе редакции А. И. Зилоти 1897 года — *«переработано и сокращено по указанию автора»* (имеется ввиду П. И. Чайковского) — не соответствует действительности. Данное обстоятельство отмечает Д. В. Беляк в своем труде, посвященном концертам П. И. Чайковского [2, 230].

К *шестому этапу* (после 1897 года) отнесена редакторская работа А. И. Зилоти над Концертом № 2 после 1897 года. В 1897 году, как было сказано, А. И. Зилоти издал свою редакцию сочинения⁶². Однако даже в этой, казалось бы, уже напечатанной версии, он делает новые карандашные правки.

⁵⁶ Ср. т. 20–35 редакции А. И. Зилоти и т. 66–81 авторской редакции П. И. Чайковского 1881 г. (печатное издание 1889–1890 г.).

⁵⁷ Ср. т. 36–45 редакции А. И. Зилоти и т. 82–91 авторской редакции П. И. Чайковского 1881 г. (печатное издание 1889–1890 г.).

⁵⁸ Ср. т. 101, т. 103 редакции А. И. Зилоти и т. 276, т. 278 авторской редакции П. И. Чайковского 1881 г. (печатное издание 1889–1890 г.).

⁵⁹ Ср. т. 35–36, т. 39–40, т. 89–116, т. 133–148, т. 271–272, т. 275–276, т. 347–373, т. 391–414 редакции А. И. Зилоти с указанными тактами в авторской редакции П. И. Чайковского 1881 г. (печатное издание 1889–1890 г.).

⁶⁰ Ср. т. 531–533 и т. 535–536 редакции А. И. Зилоти с указанными тактами в авторской редакции П. И. Чайковского 1881 г. (печатное издание 1889–1890 г.).

⁶¹ Ср. т. 549–552 с указанными тактами в авторской редакции П. И. Чайковского 1881 г. (печатное издание 1889–1890 г.).

⁶² Tschaikowsky P. Second Concerto pour Piano Op.44. Nouvelle édition, revue et diminuée d'après les indications de l'auteur par A. Ziloti. Moscow: P. Jurgenson, n.d. (1897). Plate 20899.

Новые радикальные «вторжения» в сохранившемся экземпляре партитуры этого исторического периода⁶³ затрагивают прежде всего композицию первой и второй частей сочинения. Текстологические изменения финала Концерта сохраняются в рамках редакции 1897 года.

Все коррективы Концерта № 2, сделанные А. И. Зилоти после 1897 года, не получили реализации в новом издании — они так и остались в виде карандашных изменений. Вместе с тем, исследуя переписку А. И. Зилоти с братом композитора М. И. Чайковским, можно сделать вывод, что сочинение неоднократно исполнялось в данном варианте на различных концертных площадках. Например, в письме от 31/19 октября 1897 года пианист сообщает М. И. Чайковскому: *«Это уже будет мое 3-е исполнение [Концерта №2] в этом сезоне. <...> Во Франкфурте меньше всего понравилось, и после этой пробы я сделал переложение большой каденции к концу 1-ой части и сделал небольшое сокращение во 2-ой части (что сам Петр Ильич предлагал). В этой редакции я играл в Вонне, где вещь страшно понравилась и в таком же виде играю здесь (по совету Никиша⁶⁴ я укоротил сокращение на 2 такта). Мне очень интересно, что критики скажут здесь»* [4, 188].

Итак, какие новые изменения осуществляет А. И. Зилоти в Концерте № 2 на данном шестом этапе? Прежде всего, показателен факт, что в указанной партитуре вновь нарушена пагинация страниц⁶⁵.

В экземпляре Концерта № 2, принадлежащем А. И. Зилоти, в первой части сочинения после разработочного раздела предполагается изложение побочной партии в репризном разделе (главная партия пропущена), а после — каденция в достаточно сокращенном виде и кодовый раздел⁶⁶. Таким образом, А. И. Зилоти реализовал свой замысел о переносе местоположения каденции между репризой и кодой и изъятии главной партии в репризном разделе, чему неоднократно и решительно противился П. И. Чайковский.

Также в первой части Концерта пианистом намечено еще несколько новых купюр⁶⁷. Первое изменение касалось сокращения побочной партии в разработочном разделе: пианистом отмечена купюра т. 209–248⁶⁸. Кроме того, А. И. Зилоти изымает еще два фрагмента (снова в разработочном разделе): т. 269–274⁶⁹, т. 287–292⁷⁰.

Во второй части (Andante) помимо сокращений, осуществленных в редакции 1897 года, пианист делает еще две новые купюры. Одна из них — в репризном разделе сложной трехчастной формы (т. 71–106)⁷¹. Другое измене-

⁶³ КР РИИИ, Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 183.

⁶⁴ Имеется в виду немецкий дирижер Артур Никиш.

⁶⁵ КР РИИИ, Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 183.

⁶⁶ КР РИИИ, Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 183.

⁶⁷ Нумерация тактов дана согласно редакции А. И. Зилоти.

⁶⁸ КР РИИИ, Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 183. С. 27, 31.

⁶⁹ КР РИИИ, Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 183. С. 32.

⁷⁰ КР РИИИ, Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 183. С. 33–34.

⁷¹ КР РИИИ, Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 183. С. 85, 88.

ние коснулось кодового раздела (т. 119–128)⁷². Воля композитора здесь также нарушена: именно этот музыкальный материал П. И. Чайковский просил сохранить Александра Ильича в 1893 году [4, 153].

Финал Концерта в данное историческое время оставлен в версии 1897 года.

Вполне возможно, что благодаря бесчисленным купюрам, вносимым пианистом в произведение П. И. Чайковского, А. И. Зилоти пытался приблизить продолжительность сочинения к желаемым 20–25 минутам. Именно такой хронометраж, по словам пианиста, был необходим для этого жанра при исполнении на концертной европейской эстраде в конце XIX века. В одном из писем он сообщал композитору: *«беда здесь за границей: в каждом концерте требуют, чтобы solo играть, и на ф-п. концерт дают 20–25 минут»* [4, 152]. Действительно, в варианте А. И. Зилоти произведение звучит около 30 минут.

Вместе с тем необходимо констатировать, что данная версия в большей степени аннулировала все то новаторское, что было заложено в первоначальном художественном замысле Концерта № 2.

Вопрос сравнения различных версий, как печатных, так и рукописных с карандашными пометами, адресованными определенным исполнителям, является чрезвычайно важным. Данное сопоставление в конечном счете выявляет процесс трансформации и фактически нивелирования первоначальной творческой концепции композитора.

Все намеченные редакторские правки П. И. Чайковского Концерта № 2 так и не вошли в печатные издания. Очевидно, что предполагающиеся изменения делались композитором в том числе по инициативе А. И. Зилоти. Примечательно высказывание пианиста в письме к М. И. Чайковскому от 16/4 февраля 1897 года: *«я массу фортепианных изменений сделал, отчего концерт только выиграет, и думаю, что с купюрами, которые П. И. только вследствие моего “приставания” разрешил, концерт начнется всеми играть»* [4, 187].

Безусловно, различные версии Концерта № 2 могут использоваться и современными пианистами. Все они в определенной мере были реализованы — и в исполнительских версиях, и в печатной редакции А. И. Зилоти. Однако только при изучении архивных материалов, отражающих трансформации этого сочинения, становится очевидна ценность первоначального авторского текста.

Следует отметить, что в настоящее время наблюдается переосмысление практически столетней традиции исполнения Концерта № 2 в редакции А. И. Зилоти, изданной в 1897 году. На концертной эстраде произведение звучит в первоначальной аутентичной редакции П. И. Чайковского. Версия А. И. Зилоти уходит в прошлое, поскольку не имеет отношения к истинному авторскому замыслу. Весомое тому подтверждение — исполнение Концерта № 2 в первоначальном авторском варианте выдающимся пианистом современности М. В. Плетневым (дирижер В. И. Федосеев, 1991 год). Кроме этого, свои глубочайшие интерпретации этого сочинения в аутентичной авторской

⁷² КР РИИИ, Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 183. С. 88, 90.

редакции оставили великие отечественные и зарубежные мастера фортепианного искусства прошлого и современности: Т. П. Николаева, И. М. Жуков, Б. В. Березовский, Н. А. Луганский, К. А. Щербаков, П. Донохоу, М. Понти.

На XVI Международном конкурсе имени П. И. Чайковского Концерт № 2 впервые был включен в программу третьего тура наряду с Концертом № 1. Именно это сочинение принесло победу французскому пианисту Александру Канторову. Таким образом, впервые в истории Международного конкурса имени П. И. Чайковского победил пианист, исполнивший Концерт для фортепиано с оркестром № 2. На сцене Большого зала Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского сочинение звучало в первоначальной авторской редакции, которая позволяет в полной мере осознать уникальность и неоспоримую художественную ценность авторского замысла Концерта для фортепиано с оркестром № 2.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Чайковский П. И.* П. И. Чайковский — Н. Ф. фон Мекк: переписка в 4-х томах. — Т. 3: 1879–1881 / Ред., коммент. П. Е. Вайдман. — Челябинск: MPI, 2010. — 830 с.
2. *Беляк Д. В.* Концерты П. И. Чайковского в контексте позднеромантического фортепианного искусства: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство: диссертация... канд. искусствоведения. — Москва, 2022. — 281 с.
3. *Чайковский П. И.* Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева. Москва: П. Юргенсон, 1916. — 188 с.
4. *Зилоти А. И.* Воспоминания и письма: 1863–1945 / Сост., предисл. и примеч. Л. М. Кутателадзе. — Л.: Музгиз, 1963. — 466 с.
5. *Сквирская Т. З.* Документы П. И. Чайковского в фондах Кабинета рукописей // Из фондов рукописей Российского института истории искусств. — СПб., 2003 — 325 с.
6. *Тюлин Ю. Н.* Произведения Чайковского: Структурный анализ. — Москва: Музыка, 1973. — 273 с.
7. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений: учебное пособие. — СПб.: Планета музыки, 2022. — 492 с.
8. Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского / ред.-сост. П. Вайдман, Л. Корабельникова, В. Рубцова. — Москва: П. Юргенсон, 2006. — 1107 с.
9. *Хотеев А. И.* К истории создания фортепианных концертов Чайковского // Музыкальная академия. — Москва. — 2003. — № 3. — 222 с.
10. *Беляк Д. В.* Редакции Второго фортепианного концерта П. И. Чайковского: к проблеме сохранения авторской концепции // Ирина Сусидко и её школа аналитического музыкознания. Москва: Пробел-2000, 2023. — 328 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Э. А. Дьяченко — преподаватель кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

REFERENCES

1. *Chaikovskij P. I.* P. I. Chaikovskii — N. F. fon Mekk: perepiska v 4-kh tomakh. T. 3: 1879–1881 / Red., komment. P. E. Vaidman [Tchaikovsky P. I. P. I. Tchaikovsky — N. F. von Meck: correspondence in 4 volumes. Vol. 3: 1879–1881 / Ed., comment. P. E. Weidman]. Chelyabinsk: MPI, 2010. 830 p.

2. *Belyak D. V. Kontserty P. I. Chaikovskogo v kontekste pozdneromanticheskogo fortepiannogo iskusstva. Diss. ... kand. iskusstvovedeniya. [Tchaikovsky's concerts in the context of Late Romantic piano art. Dissertation of the Candidate of Art History]. Moscow, 2022. 281 p.*
3. *Chaikovskij P. I. Pis'ma P. I. Chaikovskogo i S. I. Taneeva [Letters of P. I. Tchaikovsky and S. I. Taneyev]. Moscow: P. Yurgenson, 1916. 188 p.*
4. *Ziloti A. I. Vospominaniya i pis'ma: 1863–1945 / Sost., predisl. i primech. L. M. Kutateladze [Memoirs and letters: 1863–1945 / Comp., preface and note by L. M. Kutateladze]. Leningrad: Muzgiz, 1963. 466 p.*
5. *Skvirskaya T. Z. Dokumenty P. I. Chaikovskogo v fondakh Kabineta rukopisei // Iz fondov rukopisei Rossiiskogo instituta istorii iskusstv [Tchaikovsky's documents in the collections of the Cabinet of Manuscripts // From the collections of manuscripts of the Russian Institute of Art History]. SPb., 2003. 325 p.*
6. *Tyulin Y. N. Proizvedeniya Chaikovskogo: Strukturnyi analiz [Tchaikovsky's works: Structural analysis]. Moscow: Muzyka, 1973. 273 p.*
7. *Kholopova V. N. Formy muzykal'nykh proizvedenii: uchebnoe posobie [Forms of musical works: textbook]. SPb.: Planeta muzyki, 2022. 492 p.*
8. *Tematiko-bibliograficheskii ukazatel' sochinenii P. I. Chaikovskogo / red.-sost. P. Vaidman, L. Korabel'nikova, V. Rubtsova [Thematic and bibliographic index of the works of P. I. Tchaikovsky. / ed.-comp. P. Weidman, L. Korabelnikova, V. Rubtsova]. Moscow: P. Yurgenson, 2006. 1107 p.*
9. *Khoteev A. I. K istorii sozdaniya fortepiannykh kontsertov Chaikovskogo // Muzykal'naya akademiya [On the history of Tchaikovsky's Piano Concertos // Musical Academy]. Moscow. 2003. № 3. 222 p.*
10. *Belyak D. V. Redaktsii Vtorogo fortepiannogo kontserta P. I. Chaikovskogo: k probleme sokhraneniya avtorskoi kontseptsii // Irina Susidko i ee shkola analiticheskogo muzykoznaniya [Editions of Tchaikovsky's Second Piano Concerto: on the problem of preserving the author's concept // Irina Susidko and her School of Analytical Musicology]. Moscow: Probel-2000, 2023. 328 p.*

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Eduard A. Dyachenko — Lecturer of the Interdisciplinary Specialisations of Musicology Department at Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ДОКУМЕНТОВ,
ХРАНЯЩИХСЯ В ГОСУДАРСТВЕННОМ ДОМЕ-МУЗЕЕ
ЗАПОВЕДНИКЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО Г. КЛИН (ГДМЗЧ)

1. ГДМЗЧ, А¹, № 168 (154)
2. ГДМЗЧ, А¹, № 221

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ В СТАТЬЕ ДОКУМЕНТОВ,
ХРАНЯЩИХСЯ В РОССИЙСКОМ ИНСТИТУТЕ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
Г. САНКТ-ПЕТЕРБУРГ: КАБИНЕТ РУКОПИСЕЙ,
АРХИВ А. И. ЗИЛОТИ (КР РИИИ)

1. КР РИИИ, Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 181
2. КР РИИИ, Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 182
3. КР РИИИ, Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 183

СПИСОК НОТНЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Tschaikowsky P. Second Concerto pour Piano op. 44. Moscow: P. Jurgenson, n.d. (1881). Plate 4053.*
2. *Tschaikowsky P. Second Concerto pour Piano op. 44. Moscow: P. Jurgenson, n.d. (1889–1890). Plate 4055.*

3. *Tschaikowsky P.* Second Concerto pour Piano op. 44. Nouvelle édition, revue et diminuée d'après les indications de l'auteur par A. Ziloti. Moscow: P. Jurgenson, n.d. (1897). Plate 20899.
4. *Tschaikowsky P.* 2^d Concerto pour le piano avec orchestra ou un 2^d Piano op. 44. Nouvelle édition, revue et diminuée d'après les indications de l'auteur par A. Ziloti. Moscow: P. Jurgenson, n.d. (1897). Plate 20901.
5. *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений. Т. 28: Сочинения для фортепиано с оркестром: Первый концерт, соч. 23; Второй концерт, соч. 44 (партитура) / Под общ. ред. Б. В. Асафьева. Москва: Музгиз, 1955. XVI. 351 с.
6. *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений, Т. 46(А): Сочинения для фортепиано с оркестром: Первый концерт, соч. 23; Второй концерт, соч. 44 (Переложение для 2-х фп.) / Под общ. ред. Б. В. Асафьева. Москва: Музгиз, 1954. 245 с.

Поступила в редакцию / Received: 22.05.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 24.06.2024

Принята к публикации / Accepted: 09.07.2024

Музыкальная культура народов мира

Научная статья

УДК 78:351.854

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-100-113



Фонемы и артикуляция коранических текстов на арабском языке в нотной записи (фиксация, нотация, анализ)



Альфия Камельевна Шаяхметова

Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Россия,
alfiya007@list.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0646-3896>

Аннотация: В центре изучения данного исследования находится фонетика и артикуляция коранических текстов на арабском языке в нотной записи (нотопись становится средством изучения музыкального текста). Именно благодаря четким правилам чтения Корана можно предположить, что исполнение тех или иных сур звучит почти одинаково, с инвариантным преобразованием музыкального текста. Эти нормы и правила продолжают действовать и по сей день: из уст в уста передается звуковая информация, где интонации сакрального слова как бы впечатываются в память молящегося и передаются следующему поколению. В данной статье предпринята попытка представить фонетику и артикуляцию коранического арабского текста в нотном, звуковом воплощении (буква арабского литературного языка зафиксирована в звуке музыкального текста) посредством демонстрации некоторых правил интонирования коранического текста на арабском языке. Предметом исследования является именно музыкальный компонент, который звучит в мечети. В ходе исследования музыкального материала пятничных богослужений Красноярского края, записанных автором статьи в 2005–2024 годов, возник закономерный вопрос о природе музыкального мышления в рамках одного молитвенного цикла.

Ключевые слова: таджвид, арабский язык, нотация, Коран, голосовой аппарат, сура «Аль-Фатиха», джумла, тон

Для цитирования: Шаяхметова А. К. Фонемы и артикуляция коранических текстов на арабском языке в нотной записи (фиксация, нотация, анализ) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 4. С. 100–113. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-100-113

Musical culture of the peoples of the world

Original article

Phonemes and articulation of Qur'anic texts in Arabic in musical notation (fixation, notation, analysis)

Alfiia K. Shaiakhmetova

Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia,
alfiya007@list.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0646-3896>

Abstract: The main focus of this study is on the phonetics and articulation of the texts of the Quran in Arabic in musical notation (notography becomes a means of studying a musical text). It is thanks to the clear rules of reading the Koran that it can be assumed that the performance of certain surahs sounds almost the same, with the constant transformation of the musical text. These norms and rules continue to apply to this day: sound information is transmitted from mouth to mouth, where the intonations of the sacred word are imprinted in the memory of the worshipper and passed on to the next generation. This article attempts to present the phonetics and articulation of the Qur'anic Arabic text in a musical, sound embodiment (the letter of the Arabic literary language is fixed in the sound of the musical text) by demonstrating some rules of intonation of the Qur'anic Arabic text. The subject of the study is precisely the musical component that sounds in the mosque. During the study of the musical material of Friday divine services in the Krasnoyarsk Territory, recorded by the author of the article in 2005–2024, a natural question arose about the nature of musical thinking within a single prayer cycle.

Keywords: tajwid, Arabic, notation, Quran, recitation, voice apparatus, surah "Al-Fatiha", jumla, tone

For citation: Shaiakhmetova A.K. Phonemes and articulation of Qur'anic texts in Arabic in musical notation (fixation, notation, analysis). *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(4):100–113. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-100-113

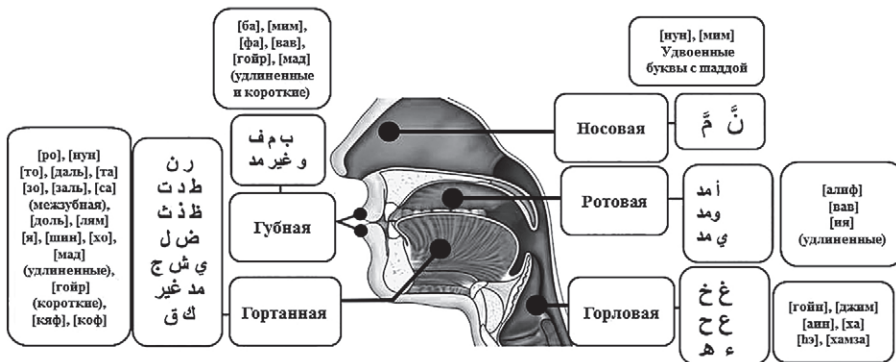
Каждый мусульманин знакомится с Кораном, когда он звучит на арабском языке, так как чтение наизусть и слушание определенных сур Корана во время богослужения являются одним из обязательных атрибутов мусульманской веры. Нельзя совершать намаз¹, используя перевод Корана, он совершается исключительно на арабском языке. В данном ис-

¹ Намаз — молитва, имеющая строгую структуру и последовательность текстов, совершаемая в определенное время пять раз в сутки; она сопровождается установленными телодвижениями.

следовании предпринята попытка раскрыть фонетические и артикуляционные правила чтения Корана (*таджвид*), которые в определенной мере формируют мелодику и ритмику (в Священном тексте каждая буква наделяется особой смысловой и фонетической функцией). В центре изучения находятся полевые записи богослужений мусульман Красноярского края. Современные исследования в области мусульманского искусства, особенно в отношении культовой музыки, играют важную роль в сохранении культурного наследия мусульманских общин России и восприятии мирового художественного наследия. Исследования в области культовой музыки отечественных ученых (И. Р. Болян [1], Р. А. Исхакова-Вамба [2], З. А. Имамудинова [3], Г. Р. Сайфуллина [4], Г. Р. Софийская [5], Г. Р. Туймова [6], В. Н. Юнусова [7], Н. Г. Шахназарова [8]), а также зарубежных (К. Нельсон [9], Х. Тума [10], Х. Фармер [11], Л. Фаруки [12]) являются ценными для формирования методологии и понимания культурных традиций татар-мусульман. Заимствование лингвистических особенностей арабского текста Корана из работ И. Ю. Крачковского [13] и Г. Р. Аганиной [14] позволяет более глубоко понять особенности чтения Священного писания. Подход к изучению форм интонирования Корана с точки зрения музыкальной науки Г. Р. Сайфуллиной, З. А. Имамудиновой на материале экспедиций Поволжья стал методологической опорой данной статьи и явился существенным для понимания процесса чтения и передачи откровения. Такой подход помогает осознать важность принципов интонирования и их влияние на разнообразие смысловых нюансов в тексте.

Интонирование коранических текстов является уникальным музыкальным феноменом. В музыкальном симбиозе он включает в себя, с одной стороны, устойчивые базовые компоненты (*таджвид*, *макамат*, интонации фольклора того или иного народа), с другой стороны, компоненты, создающие инвариантность исполнения (территориальность, степень знания орфоэпического чтения Корана нараспев, индивидуальные музыкальные и вокальные данные священнослужителя). Основываясь на четкой схеме правил коранического арабского языка, в мелодике можно уловить интонации фольклора того или иного мусульманского народа, элементы макамого мышления. При исполнении Корана священнослужитель (имам, муэдзин) вносит свой личный вклад в содержание фоносферы; важно, чтобы красота звучащего слова не затмевала смысл сакральных слов. «*Украшайте Коран своими голосами, ибо красивый голос украшает красоту Корана!*» — призывает Абу Дауд². Речь идет о красоте особого рода — красоте, неотъемлемой от чувства благоговения перед Богом или, на религиозном языке, «страха» перед Господом в сердце [15, 34]. Однако важно понимать, что красота голоса, звука не должна затмевать смысл произносимого священного слова.

² Абу Дауд (817–888) передал этот хадис через достоверную цепочку передатчиков в сборнике хадисов «Сунан».

Илл. 1
Pic. 1

Передача фоносферы осуществляется из уст в уста, через передачу слухового опыта на основе четких правил *таджвида*. В целостном представлении звучащего сакрального слова человеческий голос (тембр, музыкальность, сила звука) становится сущностной характеристикой. Послание Бога несет Истину через исполнение Корана — священной книги мусульман. При изучении правил чтения Корана от учеников-последователей требуется правильное произношение звука, соблюдение правил паузирования, назализации, долготы и краткости гласных и согласных звуков, сохранение фонетики арабского языка. Посредством устной памяти и письменного послания правила гипотетически восходят непосредственно к природе интонирования самого Пророка Мухаммеда.

Данное исследование опирается на правила чтения Корана, изложенные в учебном пособии под редакцией современного мусульманского богослова И. Р. Аляутдинова [15]. В арабском литературном алфавите буквы пишутся справа налево. На слух выделяются различные произношения букв, слогов, слов, фраз, предложений. Если представить физиологию голосового аппарата, то его можно условно поделить на губную, гортанную, носовую, ротовую и горловую зоны. На илл. 1 буквы (*харфы*) арабского алфавита и их транскрипции представлены в соответствующем их звучанию фонетическом поле.

В кораническом языке задействован весь голосовой аппарат — от кончика языка до гортани; буквы произносятся на выдохе, вдохе, с задержкой выдыхаемого воздуха. Например, буква [р] произносится с вибрацией, что в музыкальной ткани фиксируется тремолированием³. Для правильного произношения арабского слова важно знать устройство голосового аппарата и его работу. Арабский алфавит состоит из 28 букв, соответствующих согласным звукам. Звуки арабского алфавита подразделяются на глухие и звонкие, смягченные, когда голосовой аппарат не напряжен, и твердые, произносимые при

³ Арабский разговорный и литературный языки отличны в произношении и написании.

напряжении голосового аппарата, а также низкие и высокие, короткие и удлиненные. Для обозначения кратких гласных нет специальных букв, для этого используют диакритические знаки — знаки огласовки. Они располагаются над или под буквой, обозначающей гласный звук. В арабском языке имеются три огласовки: [а], [и], [у]. В тексте огласовка [а] в сочетании с мягкими согласными и [о] в сочетании с твердыми согласными прописывается дополнительной наклонной черточкой над буквой, именуемой *фатха* (арабск. — «раскрывание») (схема 1).

Схема 1

Scheme 1

اَ	اِ	اُ
[на]	[ра]	[ла]

Наклонная черточка под буквой, именуемая *кяса* (арабск. — «ломание»), означает огласовку [и] в сочетании с мягкими согласными, [ы] в сочетании с твердыми согласными (схема 2).

Схема 2

Scheme 2

اِ	اِ	اِ
[ни]	[ри]	[ли]

Знак в виде запятой над буквой (*дамма*) ¹ исполняется с мягкими и твердыми согласными как [у] (схема 3).

Схема 3

Scheme 3

اُ	اُ	اُ
[ну]	[ру]	[лу]

Арабские краткие гласные [а], [и], [у] аналогичны по звучанию звукам русского алфавита, однако несколько короче. Долгие гласные в транскрипции обозначают [аа], [ии], [уу], по длительности они в два раза продолжительнее коротких гласных. Универсальная счетная доля называется *харажат*⁴. Ее величина, в зависимости от того или иного текста, приблизительно равна четверти. В арабском языке гласные подвергаются влиянию рядом стоящих согласных и принимают различные оттенки. Например, *фатха* над твердыми

⁴ Мусульмане отсчитываются *харажат* указательным пальцем.



Илл. 2. Разворот Корана.
Типо-литография Императорского Университета
(Санкт-Петербург, 1902 г.)⁵

Рис. 2. U-turn of the Koran.
Typo-lithography of the
Imperial University (St. Petersburg,
1902)

согласными произносятся как [а], *кясра* близка по звучанию к [ый], *дамма* — к [у]. При мягких согласных *фатха* приближается к [э], *кясра* — к [и], *дамма* — [у], уходящую к фонеме [ю].

Отсутствие гласного звука после согласного обозначается знаком *сукун* ْ [н] (маленький кружок над буквой). *Сукун* в переводе означает *тишина, сомкнутый, закрытый*. Буква с сукуном закрывает слог, то есть не дает музыкальной ткани развитие, им завершается фраза.

В качестве примера для показа связи арабского и музыкального текста представлены *истиаза* (начальная ритуальная фраза) и сура № 1 «Аль-Фатиха» («Открывающая») (илл. 2, страница справа). Эта сура исполняется во время совершения намаза. Нотация дает возможность изучить внутренние процессы мелодической синтагмы, выявить ритмическое становлении музыкального текста.

Звукорядный объем базовой структуры данной суры составляет четыре тона (f-g-a-b) с основным опорным устоем-корнем g.

Приведем пример нотной фиксации истиазы и суры «Аль-Фатихи» (прим. 1). В данной нотной записи звучание прописано на октаву выше (в реальном звучании исполняется мужским голосом в малой октаве). Верхняя строчка в музыкальном примере представляет собой транскрипцию арабского текста.

⁵ Фото автора статьи из архива Соборной мечети г. Красноярск, 24.05.2024 [16].

⁶ Аудиозапись сделана и нотирована автором исследования в 2005–2024 годы в Соборной мечети г. Красноярск. Исполнитель — Г.Т. Фаткуллин, имам-хатыб. В анализе использована запись 2005 года.

Пример 1. Истиаза и сура № 1 «Аль-Фатиха»

Example 1. Istiaza and Surah No. 1 "Al-Fatiha"

Ау-зу бил-Ля - хи мина-ш-шай-та - нир-рад-жим. Бис-ми-ля-хир - рах-ма-нир-ра - хим
Я прибегаю к Аллаху и отворачиваюсь от проклятого Шайтана. Во имя Аллаха милостивого, милосердного!

Аль-Хам-ду-Лил-ля - хи-ра-ббий-ль А - ля-минн Эр - Рах-маа-нир-Ра-хиМ Ма-ли-ки __йа-у-мид-диинг
Хвала Аллаху, Господу миров. Милостивому, милосердному, Владыке Судного дня!

Ий-я - кя на - бу-ду-уа-ий-я, кя нас - та-гиин Их-ди-ня ссы-раа - та-ль, мус-та-кыйым
Тебе мы поклоняемся и Тебя только о помощи просим! Веди на праведным путем!

Ссы-раа-таль-ля-зин-на ан - ам-та а-лей - хим гай-риль-маг-дуу-би а-лей-хим уа-ляд - даал - адин!
Стезей тех, которых Ты благодетельствовал, не тех, на которых Ты разгневан, и не заблудших! Амин!

Аят⁷ коранического текста соотносится с понятием *джумла* (*gumlah*) как синтагматическая единица. Как пишет Г. Б. Шамилли, термин «джумла» — «нередуцируемый минимум смысла, или фраза, после которой может наступить пауза» [17, 307]. В персидском словаре М. Моина *джумла* как термин наделяется общеязыковым и терминологическим значением как «всё, полностью, целиком, до конца»; «наименьшая, передающая смысл единица речи, состоящая из подлежащего, сказуемого, глагола-связки, или глагола»; «композиционная единица музыкальной части, обладающая завершённым смыслом, по окончании которой можно замолчать» [17, 308]. Эта синтаксическая структура в исламском мире является единой, вне зависимости от территории. Таким образом, в анализируемом материале один аят коранического текста соответствует одной *джумле*. В таблице для наглядности представлен текст истиазы и каждого аята суры в многослойном виде: на арабском языке, в русской транскрипции; далее — перевод смыслов на русский язык и нотопись звучащего слова.

⁷ Аят — мельчайшая структурно-смысловая единица коранического текста, иногда понимаемая как стих (что неверно с догматической точки зрения: Пророк неоднократно подчеркивал удаленность своих проповедей от поэзии). Более корректно понимать аят как высказывание, состоящее подчас из нескольких фраз, имеющее начало и конец. В Коране 6236 аятов.

Таблица 1

Table 1

1 джумла	مِي حَرْلَا نَمَّ حَرْلَا لَلْ أَمْسَبْ
	Бисми л-Ля́хи р-Рахма́ни р-Рах́им
	Во имя Аллаха Милостивого Милосердного
	V 1  Бис-ми-лля-хир - рах-ма-нир-ра - хим Во имя Аллаха милостивого, милосердного!
2 джумла	نِي مَلْعَلْ أَبْرَقَلْ دَمَّ حَرْلَا
	аль-Ҳамду ли-Ля́хи Рабби ль-'аля́мйн
	Хвала Аллаху, Господу миров
	2  Аль-Хам-ду-Лил-ля - хи-ра-ббн-ль А - ля-минин Хвала Аллаху, Господу миров.
3 джумла	مِي حَرْلَا نَمَّ حَرْلَا
	эр-Рахма́ни р-Рах́им
	Милостивому и Милосердечному,
	3  Эр - Рах-маа-нир-Ра-хим Милостивому, милосердечному,
4 джумла	نِي دَلْ اِمْوَيْ لِكَلْ اَم
	Ма́лики йаўми д-дин
	Владыке судного дня!
	V 4  Ма-ли-ки __ йа-у - мид-дининг Владыке Судного дня!
5 джумла	نِي عَتْسَنَ كَأَيِّ اَوْ دُبْ عَنَ كَأَيِّ اِ
	Иййака на'буду ва-иййака наста'йн
	Тебе мы одному поклоняемся и Тебя только о помощи просим!
	5  Ий-я - кя на - бу-ду-уа-ий-я, кя нас - та-гинин Тебе мы поклоняемся и Тебя только о помощи просим!

6 джумла	مَيِّقَتَسُّمْلَ اَطَارَّصْلَا اَنَدَهَا
	Ихдина̇с-сыра̇та ль-мустақым
	Веди нас прямым путём!
	 Их-ди-ня ссы-раа - та-ль, мус-та-кыйым Веди на праведным путем!
7 джумла	نَيِّلْ اَضْلَا اَلَوْ مَهْيَلَّ عَبْوَضْ غَمْلَا رِيْغْ مَهْيَلَّ عَتَمَّ عَنْ اَنِّيْ ذَلَا اَطَارِصْ
	Сыра̇та ль-лязйна ан'амта 'аляйхим гайри ль-магдӯби 'аляйхим ва-ля д-дәллийн. Амин!
	Стезей тех, которых Ты благодетельствовал, не тех, на которых Ты разгневан, не заблудших! Амин!
	 Ссы-раа-та-ль-ля-зи-на ан - ам-та а-лей-хим гай-ри-ль-маг-ду-би а-лей-хим уа-ляд - даал - адин! Стезей тех, которых Ты благодетельствовал, не тех, на которых Ты разгневан, и не заблудших! Амин!

Отдельные буквы или их сочетания, выделенные диакритическими знаками, формируют мелодический рисунок. Одним из характерных приемов завершения музыкальной фразы является тремолирование, обусловленное правилами танвинного окончания слов в арабском языке. Удвоение согласных (*танвин*) относится к одному из важных средств словообразования и формообразования. Такие фонемы на письме обозначаются с помощью значка *шадда*, который называется *шадда*. Шадда ставится над буквой, согласный звук которой удваивается. Удвоенный долгий согласный никогда не встречается в начале слова. Первая буква такого согласного с *сукуном*, пропеваемая ясно, отрывисто, закрывает слог, а вторая согласная соединяется с короткой гласной (огласовкой). В фонетике удвоение согласного в составе слова произносится четко, как один согласный звук, но более длительно или более напряженно, чем единичные согласные. Буква *м* [м] образуется путем смыкания губ, воздух выходит через носовую полость, *н* [н], при произношении звука кончик языка слегка, без напряжения касается передней части твердого неба. Эти буквы при более продолжительном звучании как бы слегка задерживаются в носовой полости.

Хамза обозначается буквой *ع*, *васль* — буквой *ص* над *алифом* (*آ*), а *мадда* — значком из букв *м* и *д* (позднее этот значок принял вид волнистой линии над *алифом* *آ*). В интонировании это написание букв воспринимается как *leggatissimo*, перетекание, слияние двух звуков. *Хамза* создает в звучании сверхдолгие слоги из согласного и гласного. Продолжительность сверхдолгого слога [дәл] в слове обязательно составляет шесть *алифов* (1), потому что за

долгим гласным следует удвоенный согласный. А в слове продолжительность долгого слога [mā] может составлять от четырех до пяти *алифов*, так как за ним следует *хамза* (ʾ). Но если буквой ʾ заканчивается слово, то здесь делается пауза (сура 3 «Семейство Имрана», аят 5).

На формирование нотного текста оказывает воздействие правило чтения с вибрацией (*калькаль*), когда звонкие резкие согласные произносятся с вибрацией и с небольшим звуковым нажимом для выделения их звучания. К твердым согласным добавляется короткое [о], а к мягким — короткое [э]. Если *калькаль* находится в середине слова, вибрация выражена слабее, если в конце слова — более сильно.

Правило танвинного окончания, согласно гласным фонемам, имеет три вида: [анн] ([онн] в зависимости от твердости буквы), [инн], [унн]. В арабском письме оно записывается добавлением дидактического знака к согласной букве (схема 4).

Cxema 4
Scheme 4

$\cong$	$\cong$	$\cong$
[анн]	[инн]	[унн]

Существует правило удлинения гласных за счет использования определенного написания — добавления к согласной дополнительной фигуры. Таким образом, можно условно различать два вида музыкальных длительностей: соответствующие долгим сломам (условно четверть) и соответствующие коротким сломам (условно восьмая). Шестнадцатые встречаются лишь во внутрислоговых распевах и опевании того или иного тона. В анализируемом в статье материале часто используемой удвоенной гласной является фонема [а]. Это было установлено статистическим методом, путем подсчета частотности употребления [а] (в начале, середине, конце слова; в начале и конце аята). Способ удвоения гласной является особым звуковыразительным приемом интонирования слова, им задаются исходные акустические характеристики музыкальной интерпретации того или иного священного слова. Чаще всего фонема [а] используется в начале или середине слова, отличаясь при этом ритмически. Центр интонационного контура выделяется в соответствии с правилом удлинения гласной (в данном случае [а]).

В анализируемом материале чаще всего используются согласная фонема [л] (լ), в меньшей степени [н] (ն). Эти фонемы удлинняются путем пролонгирования длительности. Зачастую в звучании слышится как бы повторение одного и того же согласного. К примеру, фонему [б] очень сложно продлить в звуке, поэтому слышится продление звука путем его повторения на одном и той же тоне.

В корановедении прописаны разные виды паузирования: предпочтительные паузы, связанные со смыслом пропеваемого текста; разрешенные пау-



Илл. 3. Первая сура «Аль-Фатиха» («Открытие») Корана. Египет, XIV–XV века. 15,4 (ширина) x 15,5 (высота) см.

Pic 3. The first surah "Al-Fatiha" ("Discovery") of the Quran. Egypt, XIV–XV centuries. 15.4 (width) x 15.5 (height) cm.

зы (наиболее распространенные в Коране), служащие для разделения синтаксически самостоятельных фрагментов текста. Каллиграфы в конце Корана прописывали знаки, которые указывали на обязательность, допустимость или недопустимость остановок в тексте. В кораническом тексте чаще используется паузирование в длину двух алифов (первая буква в арабском слове): между слогами [ми] и [за]. В тексте Корана оно отмечается знаками, различными изображениями. Остановки предусмотрены в конце каждого аята и каждой суры, они считаются обязательными. На илл. 3 представлена страница Корана, где написана анализируемая в данной статье сура «Аль-Фатиха». На месте паузы вместо знака паузирования изображены розетки в форме шести лепестков с синими и красными точками. Как видно на рисунке, в самом конце суры стерто, а затем добавлено завершающее слово «Аминь».

Практика показывает, что интонирование сур Корана в соответствии с правилами *таджвида* оказывает особое эмоциональное духовное воздействие на исполнителя и слушателя. Благодаря выразительной природе интонирования углубляется смысл каждого сакрального слова. Совершенство знаний чтения достигается благодаря заучиванию правил и постоянному озвучиванию священных текстов. Правила *таджвида* (удвоение гласных, согласных, *калькаль*, назализация, паузирование) так или иначе оказывают влияние на звуковую контур мелодического рисунка исполненной суры, это нельзя не учитывать при характеристике фоносферы. Звуковая организация неотделима от правил произношения Корана; звуковысотный рельеф музыкальной ткани отображает фонетические и артикуляционные нюансы арабского языка.

Итак, в данной работе на конкретном примере рассмотрены некоторые правила *таджвида*, соблюдение которых делает интонирование Корана мелодичным, уникальным музыкальным феноменом. Эти правила так или иначе влияют на звуковысотную, ритмическую организацию мусульманского богослужения. Правило назализации согласных, правила удлинения гласных, согласных в начале, середине, конце слов, а также фраз, аята, суры предпо-

лагают растягивание звуков во времени и их распевание. В процессе дления звуков меняется их звуковысотное положение по отношению к предшествующим. Встречались такие случаи, когда сверхдолгота распевалась орнаментально, посредством вибрации голоса. Это происходит зачастую в конце суры посредством нанизывания тонов на основной окончательный тон. На звуковысотный уровень оказывают влияние правила паузирования, которые предполагают исполнение аятов на одном дыхании, при этом динамика звучания выстраивается в одних случаях по нарастающей, в других по угасающей линии, что сопровождается в музыкальном синтаксисе повышением, понижением тонов. Нотная расшифровка, как исследовательская процедура, передает графически звуковое наполнение и помогает изучить глубинные синтаксические структуры. В данном исследовании представлены не все правила интонирования коранического текста на арабском языке. Изучение особенностей интонирования Корана в контексте мусульманской культуры открывает новые грани изучения, касающихся музыковедческих и лингвистических обобщений, и требуют дальнейшего рассмотрения.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Еолян И. Р.* Традиционная музыка Арабского Востока. — Москва: Музыка, 1990. — 240 с.
2. *Исхакова-Вамба Р. А.* Татарское народное музыкальное творчество: Традиционный фольклор. — Москва: Сов. композитор, 1981. — 190 с.
3. *Имамутдинова З. А.* О феномене мелодизированного чтения Корана (к проблеме музыкальной риторики сакрального текста) // Проблемы музыкальной науки. — Уфа: УГИИ. — 2010. — № 1 (6). — С. 17–20.
4. *Сайфуллина Г. Р.* Музыка священного слова: чтение Корана в традиционной татаро-мусульманской культуре. — Казань: Татполиграф, 1999. — 232 с.
5. *Софийская А. Г.* Музыкальные аспекты религиозных праздников татар-мусульман Поволжья: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: дисс. канд. искусствоведения. — Казань, 2007. — 224 с.
6. *Туймова Г. Р.* Религиозные музыкально-поэтические жанры в традиционной музыке крымских татар: мавлид и иляхи: автореферат дисс. канд. искусствоведения. — Москва, 2008. — 22 с.
7. *Юнусова В. Н.* Музыка исламского мира: специфика художественной формы и социальные аспекты // Национально-культурное пространство и проблемы коммуникации. Материалы международной научно-практической конференции. 25–26 октября 2007. — Москва, 1996. — С. 208–211.
8. *Шахназарова Н. Г.* Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. — Москва: Сов. композитор, 1983. — 152 с.
9. *Nelson K.* The Art of Reciting the Qur'an. — Austin: Univ. of. Texas Press, 1985. — 246 p.
10. *Touma H. H.* Die Koran rezitation: eine Araber // Baessler Archiv. — N. F. West Berlin, 1975. — P. 87–120.
11. *Farmer H. G.* The Religious Music of Islam // Journal of the Royal Asiatic Society. — Luxembourg: JRAS. 1952. — P. 60–65.
12. *Al-Faruqi L. L.* The Cultural Atlas of Islam. Chapter 23. Handasah al Sawt or the Art of Sound. N. Y., 1986. — 345 p.
13. *Крачковский И. Ю.* Арабская средневековая художественная литература // Крачковский И. Ю. Избранные сочинения. — Москва, Ленинград: Изд-во Акад. наук СССР, 1955–1960, 1956. — Т. II. — 702 с.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ МИРА

14. *Аганина Г. Р.* Фонетическая терминология в науке о рецитации Корана: общезыковые и специфические и категории // Альманах Корана. Саратов: КЦ «Зейд бин Сабит», 2018. — № 2. — С. 4–7.
15. *Аляутдинов И. Р.* Таджвид. Правила чтения Корана. — Санкт-Петербург: Диля, 2008. — 197 с.
16. Коран. — Санкт-Петербург: Типо-литография Императорского Университета, 1902.
17. *Шамилли Г. Б.* Философия музыки. Теория и практика искусства maqām. — Москва: Садра, 2020. — 552 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

А. К. Шахметова — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского.

REFERENCES

1. *Eoljan I. R.* Tradicionnaja muzyka Arabskogo Vostoka [Traditional music of the Arab East]. Moscow: Muzyka, 1990. 240 p.
2. *Ishakova-Vamba R. A.* Tatarskoe narodnoe muzykal'noe tvorchestvo: Tradicionnyj fol'klor [Tatar folk music: Traditional folklore]. Moscow, 1981. 190 p.
3. *Imamutdinova Z. A.* O fenomene melodizirovannogo chtenija Korana (k problem muzykal'noj ritoriki sakral'nogo teksta) [On the phenomenon of melodic reading of the Koran (on the problem of musical rhetoric of the sacred text)] // Problemy muzykal'noj nauki [Problems of musical science]. Ufa: UGII, 2010. №1 (6). P. 17–20.
4. *Sajfullina G. R.* Muzyka svjashennogo slova: chtenie Korana v tradicionnoj tatara-musul'manskoj kul'ture [Music of the Sacred Word: Reading the Quran in Traditional Tatar-Muslim Culture]. Kazan: Tatpoligraf, 1999. 232 p.
5. *Sofijskaja A. G.* Muzykal'nye aspekty religioznych prazdnikov tatar-musul'man Povolzh'ja: dis. ... kand. Iskusstvovedenija [Musical aspects of the religious holidays of the Muslim Tatars of the Volga region: speciality 17.00.02 "Musical Art": dissertation of Candidate of Art History]. Kazan', 2007. 224 p.
6. *Tujmova G. R.* Religioznye muzykal'no-pojeticheskie zhanry v tradicionnoj muzyke krymskih tatar: mavlid i iljahi [Religious musical and poetic genres in the traditional music of the Crimean Tatars: mavlid and ilyakhi]: Dissertation abstract of Candidate of Art History]. Moscow, 2008. 22 p.
7. *Junusova V. N.* Muzyka islamskogo mira: specifika hudozhestvennoj formy social'nye aspekty [Music of the Islamic world: the specifics of the artistic form and social aspects] // Nacional'no-kul'turnoe prostranstvo i problem kommunikacii. Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii [National-cultural space and problems of communication. Material soft heinternational scientific-practical conference]. Moscow, 1996. 25–26 oktjabrja 2007. P. 208–211.
8. *Shahnazarova N. G.* Muzyka Vostoka i muzyka Zapada. Tipy muzykal'nogo professionalizma [Music of the East and music of the West. Types of musical professionalism]. Moscow: Sov. kompozitor, 1983. 152 p.
9. *Nelson K.* The Art of Reciting the Qur'an. Austin: Univ. of Texas Press, 1985. 246 p.
10. *Touma H. H.* Die Koran rezitation: eine Araber // Baessler Archiv. N. F. West Berlin, 1975. P. 87–120.
11. *Farmer H. G.* The Religious Music of Islam // Journal of the Royal Asiatic Society. Luxembourg: JRAS. 1952. P. 60–65.
12. *Al-Faruqi L. L.* The Cultural Atlas of Islam. Chapter 23. Handasah al Sawt or the Art of Sound. N. Y., 1986. 345 p.
13. *Krachkovskij I. Ju.* Arabskaja srednevekovaja hudozhestvennaja literatura [Arabic Medieval Fiction] // *Krachkovskij I. Ju.* Izbrannye sochinenija [Selected writing]. Leningrad, Moscow: Izd-vo Akad. nauk SSSR, 1955–1960, 1956. T. II. 702 c.

14. *Aganina G. R.* Foneticheskaja terminologija v nauke o recitacii Korana: obshhejazykovye i specificheskie i kategorii [Phonetic terminology in the Science of Qur'an Recitation: common language and specific categories] // Al'manah Korana [The Almanac of the Koran]. Saratov: KC "Zejd bin Sabit", 2018. № 2. S. 4–7.
15. *Aljautdinov I.* Tadhvid. Pravila chtenija Korana [Tajvid. Rules for reading the Quran]. Saint-Petersburg: Dilja, 2008. 197 p.
16. Koran [The Koran]. Sankt-Peterburg: Tipo-litografija Imperatorskogo Universiteta, 1902.
17. *Shamilli G. B.* Filosofija muzyki. Teorija i praktika iskusstva maqam [The philosophy of music. Theory and practice of the art of maqām]. Moscow: Sadra, 2020. 552 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Alfia K. Shaiakhmetova — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor of the Music History Department at Dmitry Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts.

Поступила в редакцию / Received: 11.06.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 15.07.2024

Принята к публикации / Accepted: 29.07.2024

Музыкальная педагогика

Научная статья

УДК 398.8

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-114-124



Приемы художественного воплощения духовных стихов в обработке М. В. Медведевой



Светлана Юрьевна Белова

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
radugasvet@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0009-9244-6985>

Аннотация: В статье систематизирован опыт хормейстерской работы автора в учебном народном хоре РАМ имени Гнесиных. Статья посвящена анализу исполнительских приемов, выработанных при работе с народным хором. Материалом исследования явились духовные стихи и виватный кант в обработке М. В. Медведевой. Главным аспектом рассмотрения является практическая направленность, а также исполнительские задачи в широком аналитическом контексте.

Ключевые слова: духовные стихи, псалма, кант, народный хор, вокально-технические приемы, художественное воплощение

Для цитирования: Белова С. Ю. Приемы художественного воплощения духовных стихов в обработке М. В. Медведевой // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 4. С. 114–124. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-114-124

Music pedagogy

Original article

Techniques of artistic embodiment spiritual poems in the arrangement of M. V. Medvedeva

Svetlana Y. Belova

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
radugasvet@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0009-9244-6985>

Abstract: The article systematizes the author's experience of choirmaster's work in the folk choir of Gnesin Russian Academy of Music. The article is devoted to the analysis of performance techniques developed when working with a folk choir. The material of the study was spiritual poems and vivat kant arranged by M. V. Medvedeva. The main aspect of consideration of the material is its practical orientation, as well as performing tasks in a broad analytical context.

Keywords: spiritual verses, psalm, cantus, folk choir, vocal-technical methods, artistic embodiment

For citation: Belova S. Y. The methods of artistic embodiment spiritual verses in the processing of M. V. Medvedeva. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(4):114-124. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-114-124

В процессе работы с учебным народным хором наряду с традиционным фольклорным материалом существенное место занимают духовные сочинения. Концертные программы народно-певческих коллективов включают песнопения обиходные, Рождественские, Пасхальные, посвященные житиям святых, а также духовные стихи — они позволяют соприкоснуться с древними образцами русской православной певческой культуры.

При освоении духовных песнопений учебным народно-певческим коллективом РАМ имени Гнесиных были выработаны определенные вокально-технические приемы. В настоящей статье на примере анализа сочинений духовного содержания автор впервые предпринимает попытку их обобщения и последовательного изложения. Предлагаемые методические рекомендации позволяют добиться народно-певческой специфики исполнения при сохранении глубины содержания.

Если обратиться к истории, то мы видим, насколько неразрывно связаны быт и духовные основы русского общества. С приходом христианства на Русь в X веке церковная культура входит в жизнь людей, становясь ее неотъем-

лемой частью. Духовные ценности находят отражение в жанрах народного творчества, в том числе в произведениях на религиозные темы. Аспекты взаимодействия бытового фольклора и духовной музыки, переплетение основных ветвей древнерусского певческого искусства прослеживает М. В. Медведева: *«Оба направления народно-певческого искусства едины по принципу исполнителей, которые являлись самородками, мастерами, способными к сохранению и воспроизведению песенного материала. В быту исполнялись календарные и обрядовые жанры фольклора, а в храме канонические образцы. Путем сопоставления песенного наследия разных жанров возможно проследить развитие по способу усложнения напевов — от архаичных образцов в фольклоре, до поздней многоголосной лирики, в духовном направлении — от знаменного пения, до развитого многоголосия»* [1, 84].

Вопросы становления жанров духовной музыки и связи с культурой Руси описаны в исследованиях Т. Ф. Владышевской. Автор выявляет опорные точки в понимании этого процесса, подчеркивает, что в эпоху становления христианства на Руси огромное значение отводилось не только литературе и художественному творчеству, но и зодчеству, а именно храму как центральному и собирательному образу в вопросах веры, а также малому храму — семье, в которой устройство также было выстроено по канонам церкви¹.

Основой взаимодействия между людьми является слово, а способом эстетического воздействия — художественно сформулированный образ. Наиболее яркие образы присущи текстам, сохранившимся в народной памяти, воплощенным в фольклоре, в том числе в духовных стихах.

По мнению Ф. М. Селиванова, *«духовные стихи — это результат эстетического освоения народом идей христианского вероучения»* [3, 4]. Литературными источниками духовных стихов становились книги Священного Писания (Ветхого и Нового завета), сочинения отцов церкви, жития Богоматери и святых старцев, апокрифы и литургические произведения. Содержательная сторона духовной литературы носила характер наставления через представление опыта, рассказа о долгом и трудном пути к вере. Основным мотивом в духовной музыке, по мнению С. Е. Никитиной, является этическая оценка событий, а также противостояние на разных уровнях понятий добра и зла. Фольклорист предлагает следующую классификацию: *«Духовные стихи можно разделить на три большие группы в зависимости от того, где происходит борьба зла и добра: во вселенной, в социуме или в человеческой душе»* [4, 1].

По мнению исследователей, соединение письменной культуры и устной, характерной для народного творчества, породило особенности языка духовных стихов и особый вид изложения текстов. Ф. И. Буслаев писал: *«Что*

¹ *«Произведения древнерусской архитектуры, ее соборы по замыслу зодчих ассоциировались с Вселенной, макрокосмом, в котором объединились и отражались представления о мироздании, о жизни прошлой, настоящей и будущей. Все виды искусства Древней Руси составляли единую художественную систему, все они объединялись в храме общими для всех идеями, стилем, творческим методом, который можно определить как возвышенно-церемониальный»* [2, 55].

же касается духовного стиха, то в нем наши предки нашли примирение просвещенной христианством мысли с народным поэтическим творчеством» [5, 601]. Сочетание литургического произношения и народно-песенной фонетики выразилось в смешении русского и церковнославянского языков («горы высокия» и «леса дремучи́е»). Такого рода внутрижанровые ассимиляции, как «двуязычность», по мнению фольклориста М. В. Медведевой, проявляются в связи с книжным происхождением текстов и бытованием в народной среде: «Духовные стихи, являясь особой формой церковных песнопений, существовали почти на всей территории Руси. Устная форма бытования позволяла взаимодействовать с обрядовыми, былинными и историческими жанрами, при этом имели влияние на развитие народной культуры в целом» [6, 6].

Рассмотрим три хоровых произведения в музыкально-поэтической обработке М. В. Медведевой, созданные для народного хора РАМ имени Гнесиных. Эти сочинения многократно исполнялись в рамках дипломных проектов и концертов в разные годы.

Выдающийся педагог и фольклорист нашего времени М. В. Медведева² много лет посвятила воспитанию молодых специалистов народно-певческого направления. Область научных изысканий Марины Васильевны лежит в поле собирания народных песен, в особенности значим для нее тот пласт народной песенности, который связан с древнерусской певческой культурой.

Духовный стих «*О, прекрасная пустыни*» — один из видов псалмы, вне-литургической лирики, известной с XVI–XVII веков. Сюжетная основа произведения опирается на один из типов стихов истории о царевице Иоасафе³, в данном произведении это плач Иоасафа — разговор героя с пустыней [7, 89].

Структурный компонент данного произведения может трактоваться двояко: как диалогический и монологический. Мы будем придерживаться второй версии и трактовать сюжет как обращение отшельника к пустыни.

Значимым компонентом содержательной стороны духовного стиха является образ пустыни. При изучении данной тематики мы сталкиваемся с описанием пустыни у многих исследователей. Приведем слова С. Е. Никитиной: «В русских духовных стихах образ пустыни — это образ-оксюморон, часто контаминированный с образом рая [4, 259].

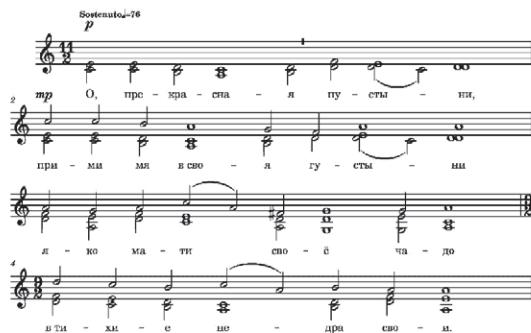
Интонационный строй основного мелодического оборота лаконичен, близок речитативному напеву с остановками на ударных слогах. В процессе развертывания текстового материала в каждой последующей строке возникает переритмизация.

² М. В. Медведева — кандидат педагогических наук, заслуженный работник высшей школы РФ, профессор, заведующая кафедрой хорового и сольного народного пения РАМ имени Гнесиных.

³ К первому типу стиха относятся тексты, трактуемые П. А. Бессоновым как «быль», возникающие на основе «Повести о Варлааме и Иоасафе» [8, 155–204]; ко второму типу — тексты, объединенные тематикой «разговор Иоасафа с пустыней» [8, 205–234]; к третьему — поздние лирические произведения, в которых перечисляются «прелести» жизни в пустыни [8, 234–239], [7, 90].

Пример 1. Духовный стих «О, прекрасная пустыни».
Обработка М. В. Медведевой. Строфа 1

Example 1. Example 1. Spiritual verse "Oh, beautiful desert".
Arranged by M. V. Medvedeva. Strophe 1



Раскрытие образа происходит посредством фактурного развития, через подключение подголоска и вторых, а также последующей гармонизации темы. Важную роль играет тембровое звучание: изначально женский состав исполнителей насыщается мужскими голосами. Голосоведение в партиях носит кантиленный характер, сопряженный с опорой на внутрислоговую ритмику, что обеспечивает наполненность звучания и целостность фактуры.

Содержательная сторона покаянного стиха имеет посыл просьбы и мольбы, его динамика выстраивается от *p* до *ff* (в кульминации) и далее угасает до *p* в финале произведения. Задача исполнителей — выдерживать в течение продолжительного времени нейтральную нюансировку, что подразумевает владение техникой цепного дыхания и соединения регистров с использованием грудного резонирования.

Художественное воплощение данного произведения сопряжено с трудностями вокально-технического характера. Работа в хоровом классе над интонированием включает прием *дробной артикуляции* — пропевание хоровых партий с использованием ритмического дробления. Это позволяет добиться пульсирующего наполнения. Интонирование распетых слогов в отдельных партиях женской и мужской группы создает внутреннее движение, работа над этим аспектом развивает у хористов чувство ритма, строя и ансамбля в рамках хоровой звучности. Задача певцов заключается в применении принципа кантиленного звуковедения с приоритетом максимально длительного пропевания гласных звуков и сжатого компактного произношения согласных, которые присоединяются к последующему слогу. Гармоническое и фактурное решение предполагает слуховой анализ и предслышание логики его развертывания.

Характер звучания народно-певческого коллектива приближен к церковному стилю пения, которое обогащается народными тембрами, уравновешенными в ансамбле. Работа над строем с точки зрения обертоновой слитности

ведется путем использования приема *пение в купольном зале*, когда все исполнители «направляют» звук вверх. Таким образом происходит подстройка голосов в единый ансамбль. Основная задача исполнителей — верно почувствовать резонаторную форму и встроиться в общее звучание.

Особое внимание уделяется произношению слова. Поскольку текст имеет церковнославянскую основу, то в данном случае он интерпретируется как «двуязычный»: народная манера сочетается с произношением, характерным для церковного исполнения (окающим говором): «вóзлюбить», «пóиду», «твóему», «яко́ худ зверь», «един скýтаться», «небесно́го», «твоего́».

Исполнение данного произведения дает возможность студентам прикоснуться к глубокому философскому смыслу религиозного текста, а на сцене интерпретировать музыкальную форму в соответствии с художественной задачей в рамках цельного действия.

Народный духовный стих «*Ой, на мори, на сыньому*» записан в станице Нововеличковская Динского района Краснодарского края⁴. Данное песнопение является одним из вариантов духовного стиха о распятии Христа, бытовавшего в других регионах. Так, у казаков-некрасовцев старообрядцев это стих «Окиян-море»⁵, а у исполнителей Белгородской области постовой стих «Да на Ерыдане»⁶. Содержание духовного стиха носит черты псалма на тему распятия Христа и его Вознесения. Оно наполнено мифологическими образами: *море синее* воплощает образ смерти [9, 33], которая поглощает жизнь, а *церква* или *собор* на белом камне — образ самого Христа, распятого и вознесшегося на небеса.

Народный напев духовного стиха «Ой, на мори» имеет ярко выраженный южнорусский склад: мелодическим оборотам свойственна широкая интервальная структура с распевами и последующим заполнением скачков. Интонации близки обрядовым южнорусским песнопениям, в частности колядкам. Можно говорить о его принадлежности к бытовым политекстовым напевам.

Пример 2. Духовный стих «Ой, на мори, на сыньому».
Обработка М. В. Медведевой. Строфа 1

Example 2. Spiritual verse "Oy, na mori, na sonyomu".
Arranged by M. V. Medvedeva. Strophe 1



⁴ «Ой, на мори» — духовный стих станицы Нововеличковской Краснодарского края из сборника В. Г. Захарченко «Народные песни Кубани». Краснодар: Сов. Кубань. Вып. 2: Песни черноморских казаков, 1997, с. 168. Аранжировка М. В. Медведевой.

⁵ «В окиян — море камень лежит» — духовный стих в исполнении Анастасии Захаровны Никулушкиной поселок Новокумский Левокумского района Ставропольского края.

⁶ «Да на Ерыдане» — духовный стих «на пост», с. Фощеватово Волоконовского района Белгородской области, запевает Стародубцева Екатерина Савельевна 1911 г. р., диск «Голоса уходящего века — Белгородское село Фощеватово» 2013 г.

Ритмическая структура стиха представляет собой восьмистопный тип с остановкой на каждом четвертом слоге⁷:

Ой, на мори, на сынѹму,
На камини на билому.
На камини на билому
Там стояла собор церква.

Музыкальное развитие связано с постепенным расширением фактуры — от унисонного запева в среднем голосе к гармоническому изложению на фоне выдержанного остинато в мужской партии. Специфической ладовой особенностью песнопения является звучание VII ступени минорного лада.

Пример 3. Духовный стих «Ой, на мори, на сынѹму».

Обработка М. В. Медведевой. Строфа 5

Example 3. Spiritual verse "Oy, na mori, na sonyomu".

Arranged by M. V. Medvedeva. Strophe 5



Строфическая форма разворачивается постепенно, раскрывая образную структуру духовного стиха, при этом происходит динамическое и фактурное развитие с использованием подголосков. Характер подачи слова связан с региональной принадлежностью аутентичного источника. Южнорусский диалект с характерным редуцированием гласных и специфичным, диалектным произношением согласных звуков (фрикативной «г», глубокой «в») вносит необходимый стилизованный колорит, подтверждая глубинное взаимопроникновение бытового и духовного начал в русской музыкальной культуре.

В духовном стихе особенно важным компонентом является слово, которое несет замысел. Работа над словом и содержательной стороной музыкального произведения ведется на протяжении всего времени — с первых моментов прикосновения к музыкальному тексту до непосредственно концертного исполнения, поскольку слово тесно связано с эмоцией, настроением и наполнением энергией музыкального произведения. Один из главных принципов художественного исполнения, по словам художественного руководителя народного хора Светланы Конопьяновны Игнатъевой⁸, — это «осмысленное интони-

⁷ В процессе создания авторской обработки цепная строфическая форма духовного стиха была переработана (сокращены повторы каждой последней строки в начале следующей строфы).

⁸ Светлана Конопьяновна Игнатъева — заслуженная артистка РФ, художественный руководитель Государственного академического Северного русского народного хора, художественный

рование». Данный прием направлен на достижение выстроенности фразы в контексте общего смыслового содержания и эмоциональной составляющей.

Музыкальная форма и фактура данной обработки позволяют исполнителям народно-певческого коллектива проявить техническую оснащенность. Интеграция мотивов в крупные структуры происходит через прием «пение без тактовых черт». Он способствует созданию целостной формы сочинения, помогая исполнителям мыслить более масштабными смысловыми единицами. Кантиленный характер звуковедения поддерживает структуру напева, тем самым объединяя однотоны (полуфразы) и двутакты (фразы) в более крупные единицы — строфы. Тембровая слитность голосов, высокая певческая позиция и точность ансамблевого строя послужат фундаментом для прослушивания ладовых и гармонических особенностей фактурного изложения произведения.

Песенный образец «Ой, на мори, на сыньому» является примером бытования духовных стихов в народной среде. Большое значение имеют политекстовые народные напевы духовных стихов, которые также свидетельствуют о переплетении ветвей бытовых жанров народной музыки и церковнопевческих традиций⁹.

Рассмотрим виватный кант Петровских времен «*Радуйся, росско земле*» на заключение Ништадтского мира в 1721 году.

Наряду с псалмами на Руси были широко распространены канты, созданные как на народные тексты, так и на стихи различных поэтов. Особое значение канты приобрели во времена правления Петра I¹⁰. Канты Петровских времен носили хвалебный, торжественный характер, входили в победные шествия, которые включали фанфары, марши, песни, а также виваты, в частности заимствованные из польского придворного обихода [10, 349].

Кант «Радуйся, росско земле» исполнялся во время торжественного шествия по случаю завершения Северной войны со Швецией и провозглашения Петра I императором. На это указывают слова в стихах: «орлу усмиренну» со «лвом помиренну» и многократное «виват!».

Музыкальная форма данного канта изначально имела вариативную структуру, основанную на чередовании рефрена и текстовых строф. Однако в данной аранжировке выкристаллизована трехчастная репризная форма. В начальном и репризном разделах провозглашается приветствие «Радуйся, росско земле», в средней части используются рулады с характерным текстом «виват».

Мелодическое зерно канта отличает инструментальный характер. Призывные фанфарные ходы в запеве сменяются энергичными интонациями, построенными на звуках основных трезвучий. В средней части формы — подвижные

руководитель народного хора кафедры хорового и сольного народного пения РАМ имени Гнесиных с 2019 года.

⁹ В рамках концертной программы данный духовный стих занимает место кульминационной точки всей композиции.

¹⁰ «Петр I любил участие хорового ансамбля в разных торжествах...по случаю его побед, этим обусловлено появление нового вида кантов — торжественных, светских, триумфального характера...» [10, 338].

руладообразные ходы в женских партиях, мужская группа исполняет остинато с последующим исполнением рулад на слова «виват». Таким образом, происходит динамическое и эмоциональное накопление к кульминации («орлу усмиренну, со лвом помиренну»). Параллель с оркестровому *tutti* создает использование трехрегистрового звучание хорового состава.

Пример 4. Виватный кант «Радуйся, росско земле!»

Аранжировка М. В. Медведевой. Средний раздел «Орлу усмиренну...»

Example 4. Vivat kant "Hail, rossko zemlya!"

Arranged by M. V. Medvedeva. Middle section "To the eagle subdued..."

Исполнение данного произведения предполагает прикрытую манеру звучания, когда тембры голосов выровнены в ансамбле, а гласные звуки имеют единый округлый способ формирования. Точный строй хоровой звучности задается близостью к инструментальному жанру. Тембровая окраска ориентирована на звучание медных духовых инструментов, интонации которых слышны в основной партии. Добиться яркого строя возможно при работе в высокой певческой позиции с использованием сфокусированного звука, ориентированного на головное резонирование женских партий. Исполнение мужских партий подразумевает собранный звук, особенно это важно при исполнении остинато, где при едином развитии динамики в партии необходимо добиваться постепенного внутреннего *crescendo* за счет ритмического дробления внутри доли. Общее хоровое звучание гармонической ткани подчиняется принципам звучания партесных партитур с опорой на вертикальный хоровой строй.

Виватный кант «Радуйся, росско земле» в обработке М. В. Медведевой является ярким примером музыкального наследия петровских времен, он обрамляет торжественные программы народно-певческого коллектива.

В работе с народным хором обращение к жанру духовных стихов всегда сопряжено с рядом сложностей, связанных с вопросами художественной трактовки. Принцип исполнения духовных стихов далек от сценичности, он обращен к душе человека, настраивает на созерцательное повествование, носит неспешный характер. Тем более значимыми в учебной практике работы с народным хором являются обработки и аранжировки М. В. Медведевой. При-

касаясь к духовным стихам, автор с чувством глубокого понимания канонов духовного жанра создает собственную музыкальную версию, в которой голоса переплетены и слиты в яркий тембровый ансамбль, хоровая фактура насыщена гармоническим развитием, а форма четко выстроена.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Медведева М. В.* Общие черты народно-песенного и древнерусского церковно-певческого искусства // Христианские образы в искусстве: сб. трудов 170 / РАМ имени Гнесиных. — Москва, 2007. — Выпуск 1. — С. 84–89.
2. *Владышевская Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. — Москва: Знак, 2006. — 472 с.
3. *Селиванов Ф. М.* Стихи духовные. — Москва: Сов. Россия, 1991. — 336 с.
4. *Никитина С. Е.* Духовный стих: современная география // Научно-методический семинар «Фольклор и фольклористика. Современная научная парадигма и образовательные технологии». — СПбГУ. — URL: <https://folk.spbu.ru/Reader/nikitina.php?rubr=Reader-lectures> (дата обращения: 23.09.2024).
5. *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства: в 2 т. — Т. 1. — СПб.: Д. Е. Кожанчиков, 1861. — 643 с.
6. *Медведева М. В.* Духовные стихи русского народа: нотный сборник. — Москва, 1998. — 56 с.
7. *Петров А. М.* Духовные стихи о царевице Иоасафе: состав сюжета и метрические модели // Антропологический форум — Петрозаводск, 2021. № 49. — С. 88–131.
8. *Бессонов П. А.* Калики переходные. Сборник стихов и исследование: в 2 ч. Ч. 1. Вып. 1. — Москва, 1861. — 824 с.
9. *Петров А. М.* Символика цветообозначений в русских духовных стихах // Филологические науки. — 2011. — № 5. — С. 25–35. — URL <https://www.booksite.ru/folk/data/simvolika.pdf> (дата обращения: 23.09.2024).
10. *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в.: в 2 т. — Т. 1. — Вып. 3 — Москва, Ленинград, 1928. — 364 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

С. Ю. Белова — старший преподаватель, хормейстер народного хора кафедры хорового и сольного народного пения РАМ имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Medvedeva M. V.* Obshchie cherty narodno-pesennogo i drevnerusskogo tserkovno-pevcheskogo iskusstva // Khristianskie obrazy v iskusstve: sbornik trudov 170 [Common features of folk-song and Old Russian church-singing art // Christian images in art: collection of works 170]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music. Issue 1. 2007. P. 84–89.
2. *Vladyshevskaya T. F.* Muzykal'naya kul'tura Drevnei Rusi [Musical Culture of Ancient Russia]. Moscow: Znak, 2006. 472 p.
3. *Selivanov F. M.* Stikhi dukhovnye [Poems spiritual]. Moscow: Sov. Russia, 1991. 336 p.
4. *Nikitina S. E.* Dukhovnyi stikh: sovremennaya geografiia // Nauchno-metodicheskii seminar "Fol'klor i fol'kloristika. Sovremennaya nauchnaya paradigma i obrazovatel'nye tekhnologii" [Spiritual verse: modern geography // Scientific and Methodological Seminar "Folklore and Folkloristics. Modern scientific paradigm and educational technologies"]. URL: <http://folk.spbu.ru/Reader/nikitina.php?rubr=Reader-lectures> (accessed: 23.09.2024).

5. *Buslaev F.* Istoricheskie ocherki russkoi narodnoi slovesnosti i iskusstva [Historical sketches of Russian folk literature and art: in 2 volumes]. Vol. 1. St. Petersburg, 1861. 643 p.
6. *Medvedeva M. V.* Dukhovnye stikhi russkogo naroda [Spiritual poems of the Russian people]. Moscow, 1998. 56 p.
7. *Petrov A. M.* Dukhovnye stikhi o tsareviche Ioasafe: sostav siuzheta i metricheskie modeli // Antropologicheskii forum [Spiritual poems about prince Joasaph: plot composition and metrical models // Anthropological Forum]. Petrozavodsk, 2021. № 49. P. 88–131.
8. *Bessonov P. A.* Kaliki perekhozhie. Sbornik stikhov i issledovanie: v 2 ch. Ch. 1. Vyp. 1 [Kaliki perekhozhnye. Collection of poems and research: in 2 parts. P. 1. Issue 1]. Moscow, 1861. 824 c.
9. *Petrov A. M.* Simvolika tsvetooboznachenii v russkikh dukhovnykh stikhakh // Filologicheskie nauki [Symbolism of colour designations in Russian spiritual verses // Philological Sciences]. 2011. № 5. P. 25–35. URL: <https://www.booksite.ru/folk/data/simvolika.pdf> (accessed: 23.09.2024).
10. *Findeizen N. F.* Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevneishikh vremen do konca XVIII v.: v 2 tomakh. T. 1. Vyp. 3 [Sketches on the history of music in Russia from ancient times to the end of the 18th century In 2 volumes. Vol. 1. Issue 3]. Moscow, Leningrad, 1928. 364 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Svetlana Yu. Belova — Senior Lecturer, Folk Choir Choirmaster of the Choral and Solo Folk Singing Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 05.06.2024

Одобрена после рецензирования / Revised : 15.07.2024

Принята к публикации / Accepted: 29.07.2024

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых соответствует специальностям 5.10.1 «Теория и история культуры, искусства» и 5.10.3 «Виды искусства (Музыкальное искусство)» отрасли науки «Искусствоведение», а также специальности «Педагогика» 5.8.7 «Методология и технология профессионального образования».

Обязательное условие публикации — научная новизна предлагаемого материала и высокий профессиональный уровень его изложения.

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес редакции журнала либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе.

Объем статьи — от 15 до 30 тысяч знаков (с учетом пробелов), включая пристатейный библиографический список (рекомендованный минимум 7–10 наименований научной литературы), оформленный согласно ГОСТ 7.1-2003 и ГОСТ 7.0.5-2008, 3–5 иллюстраций и/или нотных примеров. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлегией в порядке исключения.

Текст статьи должен быть набран на компьютере в программе MS Word (формат *.docx или *.doc) шрифтом Times New Roman (размер шрифта 12–14 пунктов при одинарном либо полуторном интервале).

Все иллюстративные материалы — нотные примеры, фотографии, таблицы, схемы — высылаются отдельными файлами в формате *.jpg или *.tif; минимальное разрешение — 300 dpi (для таблиц, схем и нотных примеров — 600 dpi). Отсканированные материалы должны быть в режиме «оттенки серого» (grayscale).

К статье необходимо приложить:

- 1) аннотацию на русском и английском языке объемом не менее 120–150 слов;
- 2) 7–10 ключевых слов (на русском и английском языке);
- 3) краткие сведения об авторе (фамилию, имя и отчество на русском и английском языках в авторской транслитерации, ученую степень и звание, место работы, должность с полным названием подразделения, а также e-mail).

В соответствии с законодательством Российской Федерации авторы передают учредителю и издателю журнала (Российской академии музыки имени Гнесиных) права на публикацию рукописей на основе неисключительной лицензии, для чего заполняют бланки соответствующих договоров и передают их в редакцию (лично, либо по почте: 121069, ул. Поварская, д. 30/36).

За авторами сохраняются все остальные права как собственников своих рукописей: право авторства на данные произведения и иные установленные законом личные неимущественные права.

Учредителю принадлежат авторские права на журнал в целом. При этом авторы гарантируют, что статьи, права на использование которых ими передаются, являются их оригинальными произведениями, и что ранее данные статьи никому официально не передавались для воспроизведения или иного использования.

Авторы несут всю ответственность за содержание своих статей и за сам факт их публикации. Редакция журнала, а также его учредитель и издатель не несут никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией их статей.

REQUIREMENTS FOR ARTICLES

The journal "Scientific Notes of the Gnesin Russian Academy of Music" publishes scientific articles, the subject of which corresponds to the specialties 5.10.1 "Theory and history of culture, art" and 5.10.3 "Types of art (Musical art)" branches of science "Art History", as well as the specialty "Pedagogy" 5.8.7 "Methodology and technology of vocational education".

A prerequisite for publication is the scientific novelty of the proposed material and the high professional level of its presentation.

The authors send their articles by e-mail to the editorial office of the journal or they are transmitted directly to the editorial office on any electronic medium.

The volume of the article is from 15 to 30 thousand characters (including spaces), including an article by article bibliographic list (recommended minimum of 7–10 titles of scientific literature), designed in accordance with GOST 7.1-2003 and GOST 7.0.5-2008, 3–5 illustrations and/or musical examples. Works that go beyond the specified volume are considered by the editorial board as an exception.

The text of the article must be typed on a computer in MS Word (*.docx format or *.doc) in Times New Roman font (font size 12–14 points with single or one-and-a-half spacing).

All illustrative materials — musical examples, photographs, tables, diagrams — are sent in separate files in the format *.jpg or *.tif; minimum resolution — 300 dpi (for tables, diagrams and musical examples — 600 dpi). Scanned materials must be in grayscale mode.

The article must be accompanied by:

- 1) an abstract in Russian and English with a volume of at least 120–150 words;
- 2) 7–10 keywords (in Russian and English);
- 3) brief information about the author (surname, first name and patronymic in Russian and English in the author's transliteration, academic degree and title, place of work, position with the full name of the department, as well as e-mail).

In accordance with the legislation of the Russian Federation, the authors transfer to the founder and publisher of the journal (the Gnesin Russian Academy of Music) the rights to publish manuscripts on the basis of a non-exclusive license, for which they fill out the forms of the relevant agreements and transfer them to the editorial office (personally or by mail: 121069, Povarskaya str., 30/36).

The authors retain all other rights as owners of their manuscripts: the right of authorship to these works and other personal non-property rights established by law.

The founder owns the copyright to the magazine as a whole. At the same time, the authors guarantee that the articles, the rights to use which they transfer, are their original works, and that previously these articles were not officially transferred to anyone for reproduction or other use.

The authors bear full responsibility for the content of their articles and for the very fact of their publication. The editorial board of the journal, as well as its founder and publisher, do not bear any responsibility to the authors and/or third parties and organizations for possible damage caused by the publication of their articles.